

Кроме того, иногда и Остен не пренебрегает тем, чтобы в открытую объяснить читателю, какие эмоции охватили того или иного героя, либо его собственными словами, либо словами автора. Как правило, это происходит тогда, когда эмоции достигают накала, и герой (как это свойственно, собственно, людям в реальной жизни) действительно не может держать себя в руках. Это относится, в первую очередь, к сценам объяснения в любви (мистер Дарси и Элизабет Беннет, мистер Найтли и Эмма), и к тем моментам, когда герои вынуждены признавать свою неправоту (например, когда Элизабет узнает реальную историю отношений Дарси и Уикхэма, Элинор Дэшвуд становится известно о том, что ее возлюбленный, наконец, свободен от обязательств перед другой девушкой, а Эмма Вудхауз понимает, что представляет собой Джордж Черчилл).

Принимая во внимание проведенный анализ, можно с уверенностью утверждать, что Джейн Остен все же нельзя отнести к писателям-романтикам даже несмотря на то, что хронологически ее творчество приходится как раз на расцвет английского романтизма: в ее произведениях отсутствуют почти все собственные и важные для произведений романтиков черты. Герои ее романов не подходят под описание романтических личностей (в данном случае под словосочетанием «романтическая личность» мы понимаем персонаж художественного произведения, созданного в стиле романтизма), в них нет накала страстей, противопоставления героя обществу. Писательница не стремилась к воспитательному эффекту, ей была чужда мысль о силе воздействия искусства на человека. Также Остен стремилась помещать действие своих произведений в знакомое и современное ей самой окружение, в то время как романтики в большинстве своем тяготели к экзотике.

Однако романтизм оставил серьезный отпечаток на творчестве писательницы в том, что касается характеристики персонажей произведения. Она, стремясь идти в ногу со временем, хорошо знала произведения современников, однако все же была достаточно рассудительной для того, чтобы поддаваться тем веяниям, которые были ей чужды, поэтому для собственных произведений отбирала лишь то, что отвечало ее собственным представлениям. Именно усвоение и творческая переработка традиции романтизма, заключавшейся в повышенном внимании к эмоциям и внутреннему миру человека, позволили Остен достичь новой, не свойственной созданным ранее другими писателями, глубины психологизма романа, что впоследствии позволило классифицировать ее романы как прозу не просто социальную, но социально-психологическую.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гениева, Е.Ю. Развитие критического реализма: [Английская литература первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 6. – 1989. – С. 113 – 120.
2. Кудряшова, О.М. Художественное воплощение концепта «гордость» в романах Джейн Остен: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / О.М. Кудряшова. – Н. Новгород, 2007. – 199 с.
3. Аникин, Г.В., Михальская, Н.П. История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М.: «Высш. школа», 1975. – 528 с.
4. Letters. Brabourne Edition // Jane Austen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pemberley.com/janeinfo/brablets.html#dedicat>. – Дата доступа: 28.07.2008.
5. Allen, W. The English Novel / W. Allen. – Penguin Books Ltd, 1970. – 454 p.
6. Lascelles, M. Jane Austen and Her Art / M. Lascelles. – Oxford University, 1968. – 240 p.
7. Smith, G. Life Of Jane Austen / G. Smith. – London, 1890. – 220 p.
8. Austen, J. Northanger Abbey / J. Austen. – Penguin Books, 1996. – 320 p.
9. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: «Высшая школа», 1999. – 238 с.

Н.М. Шахназарян (Минск, БГУ)

СОНЕТНЫЙ КАНОН И ЕГО ВАРИАЦИИ В ЛИРИКЕ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

Жанровая форма сонета, воплощающего принцип гармонии как диалектического согласия противоположностей, триадную композицию (тезис-антитезис-синтез), эгоизм как способ лирического переживания, вариативный рисунок рифм и стилевых приемов, оказалась наиболее показательной для выражения основополагающих философско-эстетических принципов ренессансной и романтической поэзии.

Сонетный канон был задан Петраркой, однако варианты сонета, появившиеся во Франции («фронсаровский»), Англии («шекспировский», «мильтоновский»), приобрели равный статус в формировании последующей традиции в европейской сонетной лирике. Будучи связан с определенными формальными

ограничениями (количество строк, тип рифмовки и строфического рисунка), сонет как жанр оказался наиболее открыт внутреннему саморазвитию, поскольку требовал диалектики мыслей и чувств, самоанализа личного духовного опыта автора.

Расцвет сонетного искусства часто приходится на переломные моменты в развитии европейской поэзии, стимулируя автора к обновлению и возрождению лирического языка. Данная закономерность отразилась в становлении поэтического творчества английских романтиков. Колридж, Вордсворт, Китс обратились к сонетной лирике в поисках собственного пути в поэзии и воплощении своих философско-художественных идей.

Так, например, толчком к возобновлению интереса Колриджа к поэзии, разочаровавшегося в посредственном уровне современных поэтов и увлекшегося метафизикой, послужили сонеты У. Баулза, сумевшего «примирить... естественность мысли с естественностью поэтического языка» [1, с. 51]. В предисловии к сборнику «Стихотворения на разные темы» (1796) Колридж связывает сущность эгоизма как способа лирического переживания, противоположного классицистическому объективизму, с жанровой формой сонета. Колридж защищает право поэта на выражение лирических переживаний сквозь призму индивидуального субъективного сознания именно в сонетах. Реальное чувство субъективного мира поэта, будучи поэтически выраженным, становится реальным образом объективного мира. Непосредственное выражение целостности бытия через живой опыт субъективного переживания, а не безличное умозрительное представление об объективной действительности – одна из основных эстетических задач поэта-романтика. Связать вечность и время, сознание и действительность в гармоническое целое призваны и эгоизм как способ лирического переживания, и символ как универсальный способ философско-эстетического мышления.

Эгоизм по Колриджу – это право личности на собственный опыт жизни, протест против абстракций «объективных» установок. «С каким беспокойством каждый модный автор избегает слова «я»! – сейчас он превращает себя в 3-е лицо, – «современный писатель» – сейчас возвеличивает себя и вырастает в «мы»... Эта безучастность, беспристрастность фразы в общем соразмерна с эгоизмом чувства... (это «беглецы эгоизма»)». Эгоизм противоположен эгоизму, как противоположны боязнь самовыражения и подлинная искренность в выражении собственных чувств и мыслей. Свои небольшие фрагменты самовыражения чувств и переживаний Колридж назвал сонетами, признав относительную точность такого жанрового обозначения. «Сонет – это маленькое стихотворение, в котором развивается некое единичное чувство. Оно ограничено определенным количеством строк, ...чтобы таким образом стихотворение могло достичь цельности (Totality)» [2, II, р. 1137]. В случае, если сонет состоит меньше, чем из 14 строк, он может называться серьезной эпиграммой, если же из большего количества строк – элегией. Стихотворение же, в котором раскрывается не одно чувство, может быть названо одой, песней. Следующее замечание Колриджа касается характера выражаемого чувства: «...но те сонеты представляются мне наиболее совершенными, в которых моральные чувства, волнения или переживания происходят из Природы или согласуются с ее видами. Они создают свежее и неразрывное единство интеллектуального (духовного) и материального мира» [2, II, р. 1138]. В сонетах Колриджа философской основой системы образов становится принцип единства внутреннего и внешнего пространства и времени лирического героя, которое достигается в процессе переживания как акта воли, объединяющего реальную и воображаемую действительность. Универсальным посредником и источником этого процесса является пейзаж. Так, композиция сонетов, как правило, четырехчастная: зачин – обращение к дорожному уголку природы, затем – воспоминание о счастливым прошлом, связанном с ним, далее – обращение к будущему, в котором возможен возврат к былому счастью, и, наконец, возвращение к действительности, сожаление об утраченной радости. Прошлое и будущее сливаются в настоящем на мгновение, в котором отражается вечность. Пейзажные сцены изображаются не просто как объект восприятия лирического героя, а как реальные события, живущие в его воображении.

В сонете «К Музе» (To the Muse, 1789) главная тема – преодоление печали, преобразование ее в радость с помощью Красоты и Искусства. Поэт называет музу «душой своей песни» (*spirit of my song*). Муза научила молиться, благословлять мир, принесла согласие с самим собой (*From thee I learned the wish to bless*). В сонете «Жизнь» (Life, 1789) открывается роль воображения в прозрении человека, его пробуждении от духовной спячки к жизни. Эта мысль выражена в сцене реального пробуждения героя от сна в момент прогулки по городу. Знакомые виды города и пейзажи неожиданно озаряются новым светом сокровенного смысла и красоты (*The glorious prospect woke me from my dream / ...At every step it widen'd to my sight – Wood, Meadow, verdant Hill*).

В сонете «Боль» (Pain, 1790) лирический герой испытывает глубокое страдание от невозможности соединиться с лучезарной природой. Всепоглощающая боль держит его в оцепенении. Поэт гиперболизирует образ боли – «моря Боли» (*seas of Pain*), напоминая о шекспировской метафоре из «Гамлета» (*seas of troubles*). В десятой и одиннадцатой строках окружающий мир веселья, недоступный и недостижимый, передан при помощи ритмического стяжения ударений (замена ямба спондеем) и звукописи (аллитера-

ция мягких сонорных и ассонанс открытых гласных): *loud laugh, laugh and play*. Финальное двуступище выражает безысходность драмы героя при помощи концентрации четырех ударных слогов в центре последней строки (*Ere the wild pulse throbb'd anguish thro' the night!* / «Дикий пульс отбивает боль всю ночь!»). Сонет «К реке Оттер» (To the river Otter, 1789) обращен к маленькой реке родного края, олицетворяющей лучезарное детство, безвозвратно ушедшее, но вечно живое в воображении поэта. Колридж рисует стремительный полет видений восхода над рекой (*waters rise*), прибрежного песка, переливающегося разными красками (*bedded sand that vein'd with various dyes*). Погружаясь в сверкающий мир детства в своем воображении, поэт вновь чувствует себя счастливым и вольным ребенком (*Ah! that once more I were a careless Child!*). Тема детства характерна для английских романтиков, осмысляющих конфликт идеала и действительности (Вордсворт, Байрон).

Рассмотрение сонетов Колриджа раннего периода творчества позволяет выделить такие, характерные для его зрелой поэтической манеры черты, как наполнение традиционных жанров лирической поэзии новым содержанием (сонет, баллада, ода), драматизм лирического переживания, пластическая выразительность композиционного рисунка стиха, ритмическое и интонационное разнообразие, синтез звуковой, цветовой и смысловой характеристики образа. В сонетах Колриджа присутствуют персонификации абстрактных понятий (An invocation, 1790: *Sweet Muse companion of my every hour / Voice of my Joy*; To the Evening Star, 1790: *Pure joy and calm Delight*; Anna and Harald, 1790: *The forms of Memory gleam, like Heavens bright... reflected in the stream*). Но частые аллегории в сонетах включены в контекст философско-элегической, медитативной лирики, создавшей новый способ лирического переживания героя не только созерцающего, но и творящего. Становление нового языка образов, освобожденного от аллегорий, было связано с развитием философских взглядов Колриджа, его представлений о мироздании и нравственной природе человека (впервые обозначены в стихотворениях-видениях «Религиозные мысли», «Судьба наций», 1795–1796). Впоследствии в наиболее интенсивный период своего философско-теологического творчества («хайгейтский» период: 1817–1834 гг.) Колридж создает сонет «Нубийская Фантазия, или Поэт в облаках» (Fancy in Nubibus, or the poet in the clouds, 1817), используя «шекспировский» канон, в котором раскрывает этапы или разновидности творческого процесса. Колридж последовательно, в восходящей смысловой гамме перечисляет четыре варианта поэтической мысли: 1 – основанной на произволе субъективной фантазии («превратить изменчивые облака в то, что тебе нравится» / *To make the shifting clouds be what you please*); 2 – согласующейся с привычными образами фантазии других («свое собственное причудливое сравнение выводить из формы фантазии друга» / *Own each quaint likeness issuing from the mould / Of a friend's fancy*); 3 – демонстрирующей работу «первичного» воображения, обнаруживающего метафорическое значение воспринимаемой картинке облака («Со склоненной головой видеть реки, текущие из золота / Между малиновых берегов; и затем, путешественника, идущего / От горы к горе к Стране Облаков, стране, блистающей великолепием!» / *And cheek aslant see rivers flow of gold / 'Twiixt crimson banks; and then, a traveller, go / From mount to mount to Cloudland, gorgeous land!*); 4 – обнаруживающей символическое значение образа при помощи объединяющей силы «вторичного» воображения («Или, внимая течению, с сомкнутыми очами, / Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса / В глубоких звуках обретя внутренний свет, / Увидел Илиаду и Одиссею, / Достигни высот полнозвучного моря» / *Or list'ning to the tide, with closed sight, / Be that blind bard, who on the Chian strand / By those deep sounds possessed with inward light, / Beheld the Iliad and the Odyssey / Rise to the swelling of the voiceful sea*). Таким образом, Колридж представил яркое образное описание возможных ступеней достижения вершины поэтического творчества – через ощущение (sense), рассудок (understanding), фантазию (fancy) и воображение (imagination). Однако эти ступени не следуют друг за другом по принципу линейной иерархии, а соотносятся по принципу тезиса – антитезиса (ощущение – рассудок), а затем мезотезиса (механического соположения тезиса и антитезиса), чему соответствует фантазия, и синтеза (органического единства), что соотносится с воображением. В отличие от классической триадной композиции сонета Колридж использует принцип тетрады в соответствии с универсальным способом философско-поэтического мышления, характерного для всего его творчества («Застольные беседы» С.Т. Колриджа / *Table Talk*, 1834).

По отношению к поэтам-современникам Колридж выступил в роли как продолжателя, так и основоположника новых открытий в сфере жанрово-стилевых особенностей стиха. Так, у истоков «стихотворений к родным ручьям» (poems to «native streams») находится сонет поэта-лауреата (1785), профессора Оксфордского университета Томаса Уортона (Thomas Warton, 1728–1790) «К реке Лодон» (To the River Lodon) из сборника «Стихотворения» (1777). Вслед за ним написан сонет Баулза «К реке Итчин» (To the Itchin), отмеченный Колриджем как первоисточник собственного стихотворения «К реке Оттер» – одного из характерных примеров поэтического стиля и способа лирического переживания поэта-романтика. К этой череде «сонетов к реке» относится и сонет У. Вордсворта «Dear native brooks, your ways have I pursued», а также 7-й сонет из сборника сонетов Энн Сьюард (Anna Seward, 1742–1809) «By Derwent's rapid stream as oft I stayed» (1799). Сравнивая сонет Колриджа с сонетом Уортона можно отметить сходство повествовательных и композиционных ходов: обращение к реке, воспоминание о прошедшем, описание обра-

зов счастливого детства рядом с родной речкой, признание невозможности возвращения к былой гармонии. Сохранена также непосредственность взволнованной искренней интонации лирического монолога-признания. Однако сонет Колриджа отличается яркой выразительностью образов, ассоциирующихся со счастливым детством, энергией ритма стиха, исполненного контрастов между плавными и градируемыми звуковыми сочетаниями, драматизмом интенсивного лирического переживания, привносящего новые мотивы романтической лирики. У Уортона же встречаем такие привычные метафоры, как «золотое солнце» (*golden sun*), «задумчивая память» (*pensive memory*), «закат жизни» (*evening road*), каждая из которых демонстрирует тот принцип метафорического мышления, которого старался избегать Колридж, особенно после замечаний Телуолла по поводу своего стихотворения «Религиозные мысли» (1795). К этим «неприемлемым» принципам сопряжения понятий в метафорическом образе относятся: эпитеты-штампы («печальнейшая птица» – соловей); персонификация абстракции («задумчивая память»); неясность витиеватой метафоры, нуждающейся в расшифровке соотношения буквального и переносного смысла. Ритмический рисунок сонета Уортона однороден, рифмовка частично отклонена от традиционных для сонета схем: последние две строки первого катрена с опоясывающей рифмой накладываются на первые две строки второго катрена со смежной рифмой в 7, 8 строках (авав/авсс), а два терцета рифмуются по канонам «петраркистского» сонета (ded/ede). У Колриджа в сонете «К реке Оттер» наблюдается свободный рисунок рифм (abbaa/cdcdcd/ece). Тему «романтической природы», запечатленной в сознании ребенка как мир света и добра, продолжила А. Сьюард, автор новелл и стихотворений. Возможно, на стиль и тематику сонетов Колриджа повлияла также Шарлотта Смит (1749–1806), автор «Элегических сонетов» (1784), вызвавших восхищение Колриджа и Ли Ханта. В частности, в 5-м сонете «*Ah, hills beloved! – where once, an happy child...*», тема разлуки с родным краем и детством освещается в трагическом ключе в отличие от сентиментально-элегических трактовок. Даже у романтиков – от Колриджа до Байрона, в раскрытии данной темы трудно встретить окончание, схожее с финальной строкой сонета Смит: «О нет! когда все, даже последний луч надежды, исчезло, / Тогда нет забвения ни в чем, как только в смерти!» / *Ah no! when all, e'en hope's last ray, is gone, / There's no oblivion – but in death alone!*

В 1802 г. под влиянием сонетов Мильтона, поразивших Вордсворта «гармонией, степенностью и республиканской суровостью своего стиля» (письмо к У.-С. Лэндору от 20 апреля 1822 года), он пишет первые три сонета 21 мая 1802 г. и далее издает сборник сонетов, включающий 34 сонета из цикла «Река Даддон». Вордсворт говорит о возможности уложить содержание длинной оды в «тесную форму» сонета («Монашке мил свой нищий уголок»). Темы сонетов Вордсворта разнообразны: лондонские зарисовки в духе превращения обычной картины в возвышенный образ («Сонет, написанный на Вестминстерском мосту 3 сентября 1802 года»), пейзажные зарисовки («Земля в цвету и чистый небосвод»), «лирические моменты», передающие противоречивые волнения души поэта («Сон», «Отплытие»). Вордсворта волнуют проблемы разлада человека и природы («Господень день, его мы всюду зрим», «Прощальный сонет реке Даддон»), политической борьбы за свободу («Туссену Лувертюру», «На ликвидацию Венецианской республики»), социальной несправедливости в Англии («Англия», 1802, «Лондон», 1802, «Мильтон»), предназначения искусства («Бессилен человек и близорук»). Вордсворт осознает себя продолжателем европейской сонетной традиции от Петрарки до Баульза («Не хмурься, критик...»), сохраняя композиционный рисунок из октавы катренов и секстета терцин, логику триадного развития темы, однако привносит и новые качества за счет предельно ясного, лишённого метафорических украшений языка, тематического разнообразия, индивидуальной лирической интонации. В сборник «Евангелические сонеты», связанный с историей английской церкви, вошел сонет «Непостоянство» (1822), в котором Вордсворт передает ощущение неизменной силы правды, «незримого прикосновения Времени».

При изучении поэтического наследия романтиков чаще всего акцентируют внимание на противопоставлении их эстетических принципов нормативной эстетике классицистов. Анализируя литературную ситуацию последних десятилетий XVIII века, Колридж в «Литературной биографии» (1817) отмечал вредное влияние трех распространившихся стилей в современной поэзии: «эгоцентрического», «разговорного» и «цветистого», появившихся в результате несоответствия между избранием темы, способом лирического переживания и мастерством автора.

В то же время в борьбе со штампами, искажающими поэтическое искусство, английские романтики постоянно ориентируются на высокие образцы классической поэзии. Английские романтики стремятся обратиться к первоисточникам древнегреческой поэзии, относительно которой уже древнеримская являлась копией оригинала.

Свой вклад в литературно-эстетические искания 90-х годов XVIII века внесла и Мэри Робинсон, урожденная Дэрби (1758–1800), – одна из наиболее замечательных творческих личностей своего времени («*She was a woman of undoubted genius*», – отметил Колридж в разговоре с Саути в 1800 г.). Особый поэтический диалог состоялся у Робинсон с Колриджем. В ответ на посланную ей рукопись «Кубла Хана» она отправляет посвящение «Миссис Робинсон поэту Колриджу» (*Mrs Robinson to the Poet Coleridge*), ее стихотворение «Снежинка» (*The Snow-Dröp*) вызывает к жизни одноименное стихотворение Колриджа, а

в ответ на ее поздравительную оду в честь рождения сына (Ode Inscribed to the Infant Son of S.T. Coleridge) Колридж создает стихотворение «Странствующий менестрель» (A Stranger Minstrel). Предлагая Вордсворту изменить название знаменитого сборника «Лирические баллады», в 1800 г. Робинсон издает «Лирические рассказы» (Lyrical Tales). Испытывая различные влияния со стороны современников, она обладала оригинальным образным и ритмическим мышлением (в письме к Саути Колридж, восхищаясь стихотворением «Раненый берег» (The Haunted Beach), отмечает новизну и смелость ее образов и ритма строк).

Несомненной вершиной поэтического творчества Робинсон является сонетный цикл «Сапфо и Фаон» (1796). Для создания драматического повествования о жизни Сапфо Робинсон избирает жанровую форму «правильного» (legitimate) сонета, образец которого дают Петрарка и Мильтон. В предисловии к 44 озаглавленным сонетам цикла (полное его название: «Сапфо и Фаон. В серии правильных сонетов, с размышлениями о предметах поэзии, и небольшими историями о греческой поэтессе») Робинсон объясняет отличие «правильного» сонета от «надуманного» (sophisticated), формулируя тем самым свои литературные принципы и отвергая произвол «новомодных рифмоплетов», изрекающих банальные чувства в бесталанном стихе. Правильный сонет отличается целостностью и связностью сюжета, обусловленные единством исторического или воображаемого предмета описания, не исключающего возможность нескольких изображаемых картин. Образец такого сонета дан Петраркой, в английской поэзии – Мильтоном. Робинсон соглашается с определением С. Джонсона относительно сонета как четырнадцатистрочного стихотворения с регулярным рисунком рифм. В неправильном же сонете наблюдается произвольное количество строк (от 6 до 60), что позволяет фантазеру-писателю (romantic scribbler) называть оду, балладу, элегию, эпитафию, аллегию, «не поддающийся описанию фантом» сонетом.

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

Художественный язык Робинсон также тяготеет к синтезу поэтических средств выразительности, характерных для античной, ренессансной, классицистической и романтической поэзии. Так, вступительный сонет начинается торжественной строкой, частично имитирующий античный пентаметр (' - ' - ' / ' - ' - '): *Favoured by Heav'n are those ordained to taste...* Многие аллегорические образы имеют античное происхождение (Элизиум, Элова Арфа, муза лирической поэзии о любви – Эрато, лотос как символ забвения из «Одиссеи» Гомера, Филомела, превращенная в соловья – «печальнейшую птицу» на свете из «Метаморфоз» Овидия и т. д.). К ренессансной традиции восходит сам сонетный жанр и его циклизация, начатая в английской поэзии Ф. Сидни (сонетный цикл «Астрофил и Стела»). Робинсон демонстрирует поразительную виртуозность версификации, используя кольцевой, повторяющийся рисунок одинаковых рифм сонета Петрарки на материале английского языка, лишнего такого количества слов с одинаковыми окончаниями, как итальянский. Как и Э. Спенсеру ей удастся привести в английский стих, отличающийся аллитерацией и тоникой, мелодизм ассонансов, плавность мелодии, гибкость и выразительность ритма и интонации. В качестве одного из примеров можно привести последние строки третьего сонета: *Here laughing cupids bathe the bosom's wound, / There tyrant passion finds a glorious tomb!* Такие аллегорические образы, как «Замок Целомудрия» (The Temple of Chastity – название второго сонета), «Беседка Удовольствия» (The Bower of Pleasure), восходят к поэме Спенсера «Королева Фей». Сам принцип драматизации лирического жанра сонета, который блестяще воплощает Робинсон, также разработан английскими поэтами эпохи Возрождения (Уайетт, Сидни, Шекспир). Некоторые из фраз являются прямыми реминисценциями из сонетов Сидни и Шекспира (*Come, Reason, come...; ...let me rest* и т. д.). Много объединяет сонетный цикл Робинсон с классицистической традицией. Всю историю Сапфо, раскрытую сквозь призму монолога главной героини драмы, обрамляют зачин и финал, произнесенные от лица автора, что соответствует линейной структуре повествования. Каждый сонет озаглавлен («Сапфо обнаруживает свою страсть» (4), «Описывает проявления любви» (6), «Призывает Разум» (7), «Ее страсть нарастает» (8) и т. д.). С языком классицистической поэзии сонеты роднит также обилие персонифицированных абстрактных понятий. Отчасти и сама идея разрушения гармонии разума хаосом страсти близка классицизму. Однако, несмотря на синтетическую природу поэтики сонетного цикла, резкое неприятие поэтессой вольного обращения романтиков с каноническим жанром сонета, следует отметить несомнен-

ную принадлежность к романтизму данного произведения, новаторского по своему значению, поскольку шедевры сонетной лирики английских романтиков (Вордсворта, Китса) появятся позже. Главная героиня сонетов Робинсон – личность исключительная, защитившая высокий идеал красоты и гармонии ценою гибели. Драма происходит во внутреннем мире героини и отражает неразрешимое противоречие самого бытия человека. Мотив божественного происхождения поэтического дара и угасания вдохновения в несовершенном, дисгармоничном мире – один из основных в сонетном цикле Робинсон и в творчестве английских романтиков (ода «Уныние» Колриджа, «Строки, написанные близ Неаполя» Шелли).

ЛИТЕРАТУРА

1. Колридж, С.Т. Избранные труды / С.Т. Колридж. – М.: Искусство, 1987.
2. Coleridge, S.T. The Poetical Works of S.T. Coleridge including poems and versions of poems published for the 1-st time / Ed. with textual & bibliographical notes by E.H. Coleridge. In 2 vols. – Oxford: Oxford University Press, 1912.
3. Romantic Women Poets. An Anthology / Ed. by D. Wu. – Oxford: Blackwell, 1998.

М.А. Анисимова (Новополюцк, ПГУ)

ОБРАЗ ТОМАСА ЧАТТЕРТОНА В ЖИВОПИСИ АНГЛИИ XVIII–XIX ВЕКОВ

Литература и изобразительное искусство всегда составляли гармоничный союз в системе культуры. Литературные произведения наполнены красочной образностью, которая служит прекрасным источником вдохновения для многих художников. Одновременно, многие произведения искусства созданы благодаря богатому воображению литераторов. Как литература, так и искусство преследуют одну и ту же цель – создание образа, который смог бы заинтересовать, вдохновить, произвести впечатление на зрителя и читателя. Средства для создания образа, присущие тому или иному писателю или художнику, могут быть самые разные, они бесчисленны, бесконечны, многогранны, так как любое творение – это отражение внутреннего мира его создателя, его чувств, эмоций, идей.

Цель данной статьи – исследовать пути отображения личности выдающегося английского поэта-предромантика Томаса Чаттертона (1752–1770) в произведениях изобразительного искусства XVIII–XIX веков. Исследование данной проблемы имеет важное значение для литературы и истории. Дело в том, что личность Т. Чаттертона – одна из самых загадочных и противоречивых в английской литературе. Ввиду преждевременной смерти поэта, еще до его признания, не сохранилось точных сведений ни о его жизни и творчестве, ни о причине его смерти. Сложно даже сказать, как на самом деле выглядел Чаттертон, так как сохранился лишь его детский портрет. Следовательно, представления современного читателя о писателе во многом сформированы на основе художественных образов, созданных уже после его смерти. Чаттертон был выдающимся, не по годам талантливым и зрелым поэтом, прозаиком, сатириком и даже драматургом. Но, к сожалению, его творчество нельзя назвать популярным и широко изученным. Скорее всего, интерес к творчеству поэта был отодвинут на второй план всеобщей зачарованностью его трагической судьбой. Последующие поколения, особенно представители романтического течения не смогли оставаться равнодушными к личности молодого гения, чья жизнь оборвалась так рано. У



Кольриджа – это страдающий поэт, трагическая личность, гений, посланный с небес, который не смог противостоять земным трудностям и невзгодам, давлению со стороны несправедливой жестокой толпы. Для Вордсворта он становится прекрасным юношей (marvelous boy), неутомимым духом, погибшим из-за своей гордости (sleepless soul that perished in his pride) [1, p. 89]. Китс сделал из него жертву непризнания и возвысил его честное имя над неблагодарным миром. Россетти узрел в нем гордость Сатаны, дар Шекспира, и простодушие Гамлета. Его образ стал плодотворной почвой для фантазии, воображения, творения. Он человек-загадка. Почти никто не знает наверняка, как жил Чаттертон, при каких обстоятельствах покончил с собой в столь юном возрасте и где теперь его могила. Хотя, сегодня уже существуют многочисленные издания его биографии, которые основаны на документах и рассказах родственников и друзей. Стоит правда отметить, что ни

одно издание его биографии и произведений полностью недоступно пока в русскоязычном варианте, что несколько тормозит процесс знакомства отечественного читателя с феноменом поэта. Но, несмотря на то, что мы имеем возможность узнать настоящего Чаттертона в его повседневной жизни, работе, поведении,