

ДИПТИХ С.Т. КОЛЬРИДЖА “КРИСТАБЕЛЬ” И МИЛТОНОВСКИЕ ТРАДИЦИИ

© 2008 г. Е. В. Халтрин-Халтурина

В статье освещена история написания поэмы “Кристабель”, возникшей в годы тесного сотрудничества С.Т. Кольриджа и У. Вордсворта. Показано, что опубликованный ее вариант 1816 г. организован по принципу диптиха. Тематически и композиционно поэма Кольриджа перекликается с другим известным диптихом английской литературы – 12-книжным “Потерянным раем” Джона Милтона (в издании 1674 г.). Однако в “Кристабели” милтоновские темы получили новое, романтическое истолкование. Статья приурочена к 400-летию Джона Милтона.

The essay shows Coleridge's poem “Christabel” in its development (from the time of close collaboration of Coleridge and Wordsworth to its publication in 1816) and treats its published version as a diptych. Thematically and structurally, Coleridge's poem echoes another notable diptych of the English literature – John Milton's “Paradise Lost” (the 1674 edition). Having created “Christabel”, Coleridge rethought parts of the Miltonic agenda aligning it with the Romantic poetics. The essay is written in commemoration of the four-hundredth anniversary of the birth of John Milton.

Говоря о “Потерянном рае” Милтона и английском романтизме, на первый план нередко выдвигают фигуру Сатаны, в лице которого, если верить известному изречению В.Г. Белинского, Милтон “написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое” [1, с. 792].

Между тем, как показывает доскональное исследование текстов, “Потерянный рай” вызывал восхищение у английских романтиков не только первыми книгами, в которых Сатана успешно примеряет маску доблестного эпического героя. Выразительное, полное комизма описание нисхождения Сатаны по “лестнице бытия”, представленное Милтоном в середине и конце поэмы, породило множество романтических отголосков. Встречаются они и в кольриджевской “Кристабели”.

В мировом литературоведении принято указывать на сходство “Кристабели” Кольриджа и “Потерянного рая” Милтона. Доводы в пользу такого утверждения излагаются весьма конспективно и сводятся к теме грехопадения людей. Здесь мы исследуем перекличку “Кристабели” с “Потерянным раем” подробнее, обращая особое внимание на двухчастную композицию обоих памятников и на некоторые сквозные милтоновские мотивы, которые у Кольриджа раскрылись в русле романтической эстетики.

Данная статья проливает свет на бытование милтоновских традиций в романтическую эпоху и помогает решить более узкий вопрос: целесообразно ли рассматривать “фрагмент” “Криста-

бель” как несвязный отрывок гипотетического “идеального” сочинения? Или логичнее воспринимать его как состоявшийся факт и законченную цельность?

* * *

Самая объемная из кольриджевских поэм – “Кристабель”, – насчитывающая 665 стихотворных строк, была впервые опубликована в 1816 г. [2]. Самостоятельного заглавия книжища не имела. На титульный лист были вынесены названия трех произведений Кольриджа, которые она вместила: “Кристабель”, “Кубла Хан: Видение”, “Мучительные сны”.

Если бы не энергичный Байрон, убедивший Кольриджа отдать наконец в печать эти “фрагменты” и обратившийся для завершения дела к своему лондонскому издателю Джону Мёррею (John Murray), скорее всего они так и остались бы желтеть среди черновиков: 10 апреля 1816 г., когда Кольридж декламировал эти стихотворения в доме у Байрона на улице Пикадилли, двум первым проектам исполнилось уже по 19 лет, третьему – 14, а Кольридж всё находил предлоги, чтобы оттянуть их публикацию.

К тому времени некоторые фразы из поэмы “Кристабель” стали летучими. Их авторство неоднократно приписывалось Вальтеру Скотту. Восхищавшийся черновыми вариантами “Кристабели”, он создал под их впечатлением две поэмы: “Песнь последнего менестреля” (1805) и “Деву озера” (1810). В “Песнь”, написанную тем же

оригинальным размером¹, что и “Кристабель”, переключали отдельные кольриджевские строки. В “Деву озера” переселился бард-провидец – оригинальный персонаж Кольриджа. Однако Скотт не считал нужным сослаться на неопубликованное произведение. А факт заимствования он вполне мог считать комплиментарным.

Но у Кольриджа было другое мнение. Прочитав напечатанную “Деву озера”, он был задет за живое и намеревался ответить Скотту возмущенной рецензией (чего, впрочем, так и не сделал) [4, р. 94, 208–209]. Однако, готовя сборник к публикации в 1816 г., Кольридж написал предисловие к каждой поэме, подчеркивая, что эти поэмы во всей их целостности (как образы, так и словесное воплощение) впервые открылись именно ему: по наитию свыше, спонтанно, как видение. Не является исключением и “Кристабель”: она была написана довольно быстро в 1797–1800 гг. и, как пишет Кольридж, ее нельзя назвать “рабским подражанием” каким-либо предшествующим образцам [5, р. 476].

Сохранилось несколько черновиков поэмы “Кристабель”, подтверждающих, что основная работа над ней действительно закончилась к 1801 г.

Замысел поэмы возник у Кольриджа в 1797 г., благодаря тесному творческому сотрудничеству с У. Вордсвортом. Кольриджу тогда еще не исполнилось 26-ти, а Вордсворту 28-ми лет. Потребность ежедневного общения была у них настолько велика, что Вордсворт, рожденный на севере Англии в Озерном крае, вместе с сестрой Дороти специально переехал на юго-запад страны в графство Сомерсет, чтобы жить по соседству с Кольриджем (который в то время не мог совершать дальние поездки, потому что заботился о жене и недавно родившемся сыне). От этих мест было сравнительно недалеко до города Бат, известного целебными источниками, до Стоунхенджа (графство Уилтшир), до Тинтернского аббатства (которое Вордсворт позже запечатлеет в своей знаменитой оде) и до Бристоля – главного портового города Британской империи.

Близость Бристоля способствовала проникновению в поэзию революционных настроений. Из Бристоля к Кольриджу иногда навещались знакомые, сочувствовавшие не только Французской, но и отшумевшей Американской революции. За поэтами была установлена слежка как за политически неблагонадежными лицами, так как в их кругу осуждали колониальную политику Великобритании и войну, которую в 1775–1783 гг. страна

вела на территории Северной Америки. Поэты видели, что войны и неурожаи истощили Англию, что в стране обнищал целый слой мелких ремесленников и промышленников – и возмущение окрашивало всё, что выходило из-под их пера.

Вордсворт, например, написал поэму “Разрушенная хижина”. Главной героиней там стала молодая женщина Маргарет, вдова ткача, разорившегося в начале 1780-х гг. и отправившегося добровольцем воевать в Северную Америку. Это был обобщенный образ, написанный психологически правдоподобно, трогательно и вместе с тем сдержанно. Трагическую историю Маргарет “прошивают” две осевые линии – две галереи ее портретов: внешних и внутренних (роль последних играют обрывочные грезы героини). Медленно сгибающаяся под многочисленными ударами судьбы, Маргарет постепенно превращается из собранного, жизнерадостного человека в расплывчатую тень. Она перестает адекватно реагировать на окружающее. От горя став безучастной ко всему, она в конце концов сливается с полумраком своей разрушающейся хижины.

“Разрушенная хижина” не оставила Кольриджа равнодушным, и он приступил к написанию ответной поэмы – “Кристабель”, заглавная героиня которой тоже потеряла любимых людей: ее мать давно умерла, а жених отправился в дальнее странствие. Приоткрыть внутренний мир Кристибели помогает череда ее грез. Как и в случае с Маргарет, ее восприятие окружающего становится все менее и менее адекватным, и героиня погружается в мир иллюзий.

Так, отправившись ночью молиться в лес, Кристабель внезапно встречает полупризрачную незнакомку Джеральдину, якобы обиженную неизвестными рыцарями. Сжалившись над незнакомкой, Кристабель тайком приводит ее в свой замок. На протяжении всего пути из леса в опочивальню героиню преследуют дурные знаки, которые она отказывается замечать. Кристабель сознательно пропускает мимо ушей беспокойный стон своей спящей собаки в момент, когда хозяйка с гостьей крадутся мимо. Кристабель извиняет нежелание Джеральдины вознести благодарение за свое спасение деве Марии, объясняя неохоту усталостью. Кристабель не обращает внимания на тревожно вспыхнувший огонь в камине, возле которого оказалась гостья, хотя очаг, да к тому же украшенный семейным гербом, – это своеобразное сердце замка. Добравшись до своей опочивальни, Кристабель не придает значения тому, что в лампе с подсвечником-ангелом загорелся пламя. Она как ни в чем ни бывало поправляет фитиль и продолжает ухаживать за Джеральдиной.

Тем временем вокруг фигуры Джеральдины Кольридж умело создает атмосферу таинствен-

¹ В предисловии к поэме “Кристабель” Кольридж писал: «...размер “Кристибели”, строго говоря, не является свободным, хотя он и может показаться таким, ибо он основан на новом принципе – на подсчете в каждой строке не всех, а только ударных слогов. Хотя число слогов в каждой строке колеблется от семи до двенадцати, ударными среди них всегда будут только четыре». (Пер. А.Н. Горбунова [3, с. 113]).

ной неопределенности. С одной стороны, он повсюду расставляет предупреждающие знаки, свидетельствующие о ее демонической природе. С другой стороны, показывает, что Кристабель, шаг за шагом, игнорирует – как суеверия – всё, что бросает тень на Джеральдину. И чем дальше разворачиваются события, тем заметнее становится расхождение между этими двумя линиями повествования – нагнетанием дурных знаков и тем, как их объясняет Кристабель. Парадокс усилен Кольридом в Заклучении к Части I, где описывается, как спящая рядом с ужасной Джеральдиной Кристабель совершенно успокаивается, словно во сне ей видится ангельский облик матери.

Написав к февралю 1798 г. Часть I и Заклучение к ней (всего около 300 строк поэмы), Кольридж прервал работу: они с Вордсвортом решили провести несколько месяцев в Германии, чтобы усовершенствовать свои познания в немецком языке, литературе, философии.

Друзья стали искать деньги на поездку. Часть средств поступила от Иосии² (Josiah) и Томаса Веджвудов, которые как меценаты назначили Кольриджу пожизненное ежегодное пособие. Для путешествия его хватило бы с лихвой, но Кольридж должен был еще обеспечить семью, оставшуюся в Англии. Поэтому молодые поэты ухватились за предложение издателя Джозефа Коттла опубликовать в Бристоле собрание их баллад. К июлю 1798 г. они собрали и отдали в издательство то, что ныне известно как первое издание сборника “Лирические баллады и другие стихотворения” (сборник из 23 поэтических произведений, открывавшийся кольриджевским “Сказанием о старом мореходе” и заканчивавшийся вордсвортовским “Тинтернским аббатством”). Ни фрагмент поэмы “Кристабель”, ни “Разрушенная хижина” в сборник не вошли.

В Германии случилась первая, но недолгая размолвка Кольриджа и Вордсворта. Они пошли разными маршрутами и увлеклись разными поэтическими стилями.

Вордсворт, повсюду появлявшийся в сопровождении сестры Дороти – молодой незамужней леди, – в согласии с этикетом того времени не мог быть принят в немецком обществе. Молодые люди путешествовали без компаньонки – и многие

косо на них смотрели, подозревая, что они не приходят друг другу родственниками. Не желая отправлять Дороти одну обратно в Англию, где у нее не было своего пристанища, Вордсворт двинулся в провинциальный городок Гослар, где брат и сестра вели достаточно уединенный образ жизни. Там, тоскуя по родине, Вордсворт написал поэтические воспоминания о своем английском детстве, чем положил начало поэме “Прелюдия”.

Кольридж, не отказавшись от своего намерения серьезно заняться немецким языком и философией, отправился в Ратцебург, а затем в Гёттинген, где много работал в университетской библиотеке. В 1799 г. он свободно читал литературу на древне- и средневерхненемецком языках [6, р. 377–380; 7]. Увлеченность поэзией миннезингеров, погружение в куртуазную лирику повлияли на стиль следующей, второй части поэмы “Кристабель”.

Опираясь на немецкие образцы куртуазной поэзии, Кольридж, разумеется, держал в памяти и английскую литературу. Это был не только известный куртуазный роман “Сэр Гавейн и зеленый рыцарь” (где юный Гавейн в качестве испытания подвергся ухаживаниям супруги хозяина замка). Куртуазные элементы имеются и в христианской эпической поэме XVII века – “Потерянном рае” Милтона. Как справедливо указывает А.Н. Горбунов, именно при помощи риторики куртуазной поэзии Сатане удается убедить Еву отведать запретный плод [8, с. 619]. Схожим сопряжением куртуазного этикета с темой искушения отмечена и вторая часть поэмы “Кристабель”.

В ней на первый план выходит отец Кристабелли – сэр Леолайн, поверивший, что Джеральдина это – дочь его старого потерянного друга. Сэр Леолайн, который кажется образцом рыцарского “вежества”, пытается способствовать тому, чтобы вокруг Джеральдины начал складываться культ прекрасной Дамы. Создается впечатление, что между ним и Джеральдиной возникает полусловный куртуазный роман. Сэр Леолайн поддается иллюзии, что все обитатели замка (включая Кристабель) обижают прекрасную гостью. Он сердится на собственную дочь, упрекая ее в негостеприимстве, в нарушении придворного этикета. Так смещается фокус внимания с Кристабелли на ее отца и появляются усложняющие историю психологические сценки, выдержанные в ином жанре, нежели начало поэмы.

Отдалившись от традиции романтической литературной баллады, Кольридж не смог принять участия в новом издании “Лирических баллад”, задуманном Вордсвортом по возвращении в Англию. Хотя Вордсворт сначала собирался включить “Кристабель” в новую поэтическую подборку, но, увидев вторую часть поэмы, диссонирую-

² Иосия (Джозайя) Веджвуд II (1769–1843) – внук основателя Веджвудского фарфорового завода, с 1795 г. – главный управляющий заводом. Был талантливым предпринимателем. При нем фабрика стала выпускать так называемый “костяной фарфор”. Из английских литераторов материально помогал не только Кольриджу. В 1815 г. он привлекал поэта и гравёра Уильяма Блейка к оформлению каталогов фарфора. Финансировал учебу и исследования Чарльза Дарвина. В последнем случае, правда, сыграли роль родственные связи: Чарльз Дарвин приходился Иосии Веджвуду II одновременно племянником (по линии матери) и зятем.

щую с остальными произведениями сборника, отказался от этой мысли. (Примечательно, что на освободившееся место Вордсворт поместил свою новую пасторальную поэму “Майкл”, в которой старый пастух, потерявший сына и сподвижника, грустит, сидя у недостроенного загона для овец.) Кольридж принял отказ Вордсворта с пониманием. В октябре 1800 г. в одном из писем к знакомым Кольридж писал: «“Кристабель” не отвечает задачам сборника “Лирические баллады”: в ней <...> много мистических событий, чем поэма выбивается из общего строя подборки» [9, р. 631].

Правда существовало еще одно – биографическое – обстоятельство, которое ни Вордсворт, ни Кольридж письменно не упоминали [10, р. 190–194]. Уделим ему внимание, поскольку оно может помочь в толковании и прочтении одного неясного места в поэме – Заключение к Части II.

После поездки в Германию Вордсворт решил осесть в родном Озерном крае и поселился в местечке Грасмир. Он пригласил Кольриджа, чтобы познакомить его со своими родными местами. Кольридж был настолько восхищен природой и обществом, что летом 1800 г. он и его семья уже жили в селении Кезик (Keswick), что в 12 милях от Грасмира.

Биографы Кольриджа обычно связывают с этим переездом начало нового, зрелого периода в творчестве поэта, значительная часть которого прошла под знаком новой его привязанности – привязанности, которую Вордсворт не одобрял, а предотвратить не умел. Кольридж безответно полюбил Сару Хатчинсон – будущую свояченицу Вордсворта. Ей Кольридж тайно посвятил ряд стихотворений, которые сегодня известны как цикл “к Азре”³. “Азра” или “Асра” (*Asra*) – так называл Кольридж свою музу. На самом деле это анаграмма имени *Sara*.

Любовь к Азре выразилась и в том всепоглощающем чувстве вины, которое пронизывает вторую часть “Кристабели”, о чем Вордсворт догадывался, и что его немного раздражало.

Чувство вины преследовало влюбленного Кольриджа не случайно: он был женат (жену тоже звали Сара, урожд. Фрикер, – свояченица

Р. Саути), имел маленьких детей. Первенца, которого Кольридж очень любил, звали Хартли. Вторым сыном по имени Беркли родился и умер, пока Кольридж находился в Германии. А третий, только что родившийся в Озерном крае мальчик, был очень болезненным. Сначала хотели дать ему имя Бреси. По крайней мере так свидетельствует дневниковая запись Кольриджа: “Воскресная ночь. Половина одиннадцатого. 14 сентября 1800 г. – родился мальчик: Бреси”. Но это имя не прижилось. Ребенок был очень слаб и, боясь его потерять, родители из суеверия (чтобы умиловить местных духов) дали ребенку имя по названию местной реки – Дёрвент. (Название “Дёрвент” происходит от кельтского слова, означающего “дубовые деревья”.) Под этим именем 27 сентября мальчик был крещен [12, vol. 1, р. 806, 813].

Несколько лет Кольридж разрывался между влечением к Саре Хатчинсон и привязанностью к детям. И хотя Сара Хатчинсон была больше расположена к Хартли и Дёрвенту (которых она нянчила), чем к их отцу, Кольридж, мечтавший о взаимности, порой взирал на своих детей как на “помеху”. Например, в первой редакции “Оды уныние” 1802 г. поссорившийся с женой Кольридж в момент слабости воскликнул: раз дети мешают ему быть с Сарой Хатчинсон, он предпочел бы, чтобы они вообще не родились [5, р. 503, line 281]. Эта строка, разумеется, была вычеркнута и не появлялась в новых редакциях.

Желание отстраниться от детей, отослать их подальше от себя возникло у Кольриджа еще в начале 1800 г., когда он активно работал над второй частью Кристабели, а Бреси/Дёрвент еще только должен был появиться на свет. Вот почему придворного барда, пытающегося пробудить у сэра Леолайна голос совести, поэт называет редким именем Бреси. Неудивительно также, что Леолайн, продолжая угождать прекрасной Джеральдине, отправляет Бреси подальше от родных мест. На этом обрывается Часть II поэмы “Кристабель” редакции 1800 г. – та самая, которую Вордсворт отказался включать в сборник “Лирические баллады”.

Биографический контекст позволяет понять, почему Кольридж, испытывавший угрызения совести, когда сыновья болели или умирали, написал в мае 1801 г. стихотворение об отцовской любви и посвятил его своему любимцу Хартли. Это стихотворение впервые появилось в письме Кольриджа к Р. Саути. Приведем его в переводе Г. Иванова:

Маленький ребенок, слабый эльф,
Поющий, пляшущий для себя самого,
Нежное создание, краснощекий эльф!
Нашедший все, не ища ничего,
Наполняет радостью наши сердца,
Делает светлым взор отца!

³ Хотя первое стихотворение, которое Кольридж посвятил Саре Хатчинсон датируется 1796 г. (“The Keepsake”), в цикл оно вошло позже, в 1802 г., когда поэт начал собирать стихи “К Азре” вместе, сделав центром цикла оду “Уныние” (первоначальное название “Letter to Sara Hutchinson”, позднее – “Dejection: An Ode”). Осенью 1802 г. Кольридж опубликовал часть цикла в ежедневной лондонской газете “Morning Post”. В цикл входят также пока не переведенные на русский язык “Inscription for a Fountain on a Heath” (1801), “The Blossoming of the Solitary Date-Tree” (unfinished, 1805), несколько коротких стихотворений, среди которых “Ad Vilum Axillogum”, “The Tropic Tree”, “An Angel Visitant”, “You Mould my Hopes” и др. (январь–февраль 1807). Подробнее об истории создания цикла “К Азре” см., например: [11, р. 314, 333].

И радость так полна и сильна,
 Так быстро бьет из сердца она,
 Что избыток любви он излить готов
 Непреднамеренной горечью слов.
 Быть может, прекрасно связать меж собой
 Мысли чужие одна другой,
 Улыбаться над чарами, чей страх разбит,
 Забавляться злом, которое не вредит,
 Быть может, прекрасно, когда звучат
 Слова, в которых слышен разлад,
 Ощущать, как в душе любовь горит.
 И что ж, если в мире, где грех царит
 (Если б было так – о горе и стыд),
 Этот легкий отзвук сердец людских
 Лишь от скорби и гнева родится в них,
 Только их языком всегда говорит! [3, с. 165, 167]

Годы спустя Кольридж сделал эти строки финалом поэмы “Кристабель”, обозначив их как “Заключение к Части II”. Смысл этих строк в том, что конфликт между отцом и его детьми (будь то Кольридж и его малютки-сыновья или Леолайн и его дочь Кристабель) может и должен быть улажен. В таком виде поэма и была напечатана в 1816 г.

В результате поэма “Кристабель” получила законченный вид, при котором первая половина диптиха уравнивается второй. Для ясности очертим контуры этой двухчастной композиции.

Часть I открывается полночным пением петуха. Это царство ночных миражей, описанное в духе “волшебных” баллад об эльфийских девах. В качестве декораций выступает холмистая местность юго-запада Англии⁴. Населена эта часть поэмы женскими образами. В центре внимания – невинная душа (Кристабель), которая подвергается действию сверхъестественных сил, смущающих и соблазняющих ее. Заключение к Части I посвящено гармоничным отношениям ребенка и матери: даже ушедшая в иной мир мать способна окружить свое чадо любовью и принести ему утешение хотя бы во сне.

Часть II открывается утренним похоронным звоном. Здесь царят чары, напоминающие гипноз, под действием которого целый день герои определенным образом двигаются и говорят. Поэму пронизывает дух куртуазности. В качестве декораций использован ландшафт североанглийского Озерного края (о чем свидетельствуют рассыпанные по тексту топонимы – Брата Хэд, Уиндермир, Борроудэйл и т.д.). Главное внимание уделено здесь образам мужчин: сэра Леолайна (отца Кристабелли) и придворного барда, по имени Бреси. Заключение второй части посвящено от-

ношениям ребенка и отца – отношениям не всегда гармоничным. Поскольку в глубине души отец любит свое дитя, мир между ними всегда может быть восстановлен.

Такая двухчастная, почти симметричная структура, при которой одна часть является как бы перевернутым отображением другой, не типична для традиционных английских или шотландских баллад. Баллады обычно подчинены динамике последовательного повествования с быстро сменяющимися друг друга событиями (примером чего может служить только первая часть “Кристабелли” и другая поэма Кольриджа – “Сказание о старом мореходе”).

Сбалансированность двух частей поэмы придает ей строгое единство и завершенность. Дальнейшее развитие сюжета разрушило бы атмосферу таинственности, которую Кольридж так умело нагнетает в поэме. Нарушило бы оно и установившееся равновесие двух частей – ночной и дневной.

* * *

Между тем распространено мнение, будто Кольридж планировал продолжить свой диптих. Существует якобы несколько сценариев этого продолжения.

Еще в 1815 г., когда поэт обращался к Байрону с письменной просьбой заранее похоронить перед издателями о публикации “Кристабелли”, он просил извинить ее возможные недостатки и ссылаясь на ее незаконченность, заявив, что поэма удовлетворит взыскательных критиков тогда, когда будут завершены все запланированные 5 частей [13, р. 601].

Остальные обещания давались близким и родным и касались предположительной концовки “Кристабелли”. До нас дошло два разных сценария. Дело в том, что двойственность заложена в самом имени заглавной героини: в нем причудливо соединились имена Христа (*Christ*), добровольно избравшего путь жертвенной любви ради спасения людского рода, и Авеля (*Abel*), ставшего невольной жертвой своего брата Каина. В литературоведении на эту особенность имени “Кристабель” (*Christabel*) обращал внимание, в частности, Ш. Перри: [14, р. 141]. Таким образом, дальнейшая судьба героини могла сложиться либо как судьба добровольной мученицы, либо как – подневольной жертвы. Однако исход обоих сценариев, судя по сохранившимся свидетельствам, должен был быть счастливым.

Одним свидетельством мы обязаны Дёрвенту Кольриджу, написавшему предисловие к изданию стихотворений отца [15, р. XLII]. Дёрвент полагал, что Кристабель добровольно стала на путь мученичества ради спасения и искупления грехов своего жениха, странствующего в дальних зем-

⁴ Несмотря на отсутствие в кольриджевском тексте прямых географических привязок, британские исследователи утверждают, что спутать эту местность невозможно ни с чем [11, р. 285].

лях. В ответ на мольбы Кристабели был послан добрый дух в лице Джеральдины, временно ее искушающий.

В подкрепление этой теории Дёрвент цитирует дневниковые записи отца 1810 г., а также “Застольные беседы”, в которых тот признавался, что при написании “Кристабели” находился под впечатлением стихотворений поэта-метафизика Ричарда Крэшо (1612/13–1649) о св. Терезе – “Гимн в честь восхитительной св. Терезы” и “Пылающее сердце” (“A Hymn to the Name and Honor of the Admirable Saint Teresa”, “The Flaming Heart”). Оба произведения Крэшо основаны на “Автобиографии” св. Терезы Авильской (1515–1582) – вдохновенной участницы движения контрреформации и создательницы орденовой ветви “босоногих кармелиток”. Кольридж восхищался подвигами св. Терезы, с юности мечтавшей ради Христа принять муки жертвенной любви. Кристабель не столь темпераментна, как св. Тереза, хотя тоже способна на жертвенную любовь. В согласии с этим сценарием, в конце поэмы Кристабель должна быть вознаграждена за все выпавшие на ее долю испытания. Вместе с тем должна раскрыться благодетельность духа Джеральдины, помогавшего Кристабели совершать ее подвиг. Таково свидетельство Дёрвента Кольриджа.

Альтернативный вариант известен из воспоминаний лондонского врача Джеймса Гиллмана (1792–1839), у которого последние 19 лет своей жизни С.Т. Кольридж проходил лечение [16, р. 301–302]. Гиллман помог Кольриджу издать в 1828 г. собрание сочинений, а также написал биографию поэта, первый том которой вышел в 1838 г. – через 4 года после смерти Кольриджа. Работу над вторым томом прервала смерть самого Гиллмана.

Согласно Гиллману, события должны развиваться так: Сэр Леолай, поверив Джеральдине, что она является дочерью друга его молодости Роланда де Во, велит барду Бреси отыскать их замок. Пока Бреси путешествует (он обнаруживает, что замка давно нет), Джеральдина продолжает сеять раздор и смуту в принявшем ее доме. Когда Бреси возвращается, она принимает облик жениха Кристабели и искушает девушку. Злые чары развеивает сам жених, вернувшийся из дальних странствий и предъявивший Кристабели кольцо – знак их помолвки. Поэма должна закончиться исчезновением злого оборотня Джеральдины и общим примирением.

Ясно, что сторонники той или иной предпологаемой концовки рассматривают “Кристабель” как неоконченный роман в стихах. Однако более вероятным представляется мнение Энтони Хардинга, который заметил, что Кристабель столь же мало походит на героиню романа, как вордсвортская Люси или блейковские дочери Аль-

биона [17, р. 143]. В “Кристабели” на первый план выходит не действие, а меняющееся психическое состояние человека. Это история грехопадения отдельной души (Кристабель), которая под действием демонических сил (Джеральдина) теряет способность к молитве, а затем – и к человеческой речи. Немой транс, в который впадает главная героиня в конце второй части поэмы, есть одновременно кульминация и развязка мифа о Кристабели. И нет никакой необходимости в других концовках.

В связи с темой грехопадения человека, в истории литературы всегда отмечается, что поэма Кольриджа “Кристабель” перекликается с эпической поэмой Милтона “Потерянный рай”. Обычно речь заходит о реминисценциях и сходном наборе мотивов. Здесь мы затронем те из них, которые играют конструктивную роль в поэмах Милтона и Кольриджа.

Но сначала скажем несколько слов о том, как по мере творческого становления Кольриджа менялось его отношение к Милтону.

* * *

Рассказывая в своей биографии о школьных годах, проведенных в благотворительном учебном заведении Христов Госпиталь, Кольридж вспоминал, как один из наставников, преподобный Джеймс Бойер (Rev. James Bowyer), требовательный и вместе с тем очень чуткий человек, знакомил мальчиков с литературой. Наряду с римскими поэтами и греческими трагиками ученики углубленно изучали Шекспира и Милтона. Как пишет Кольридж, это были занятия, требующие много времени и сил. Из них он почерпнул, что во всякой, даже самой возвышенной поэзии есть своя жесткая, почти научная логика. Понять ее бывает непросто, особенно когда имеешь дело с высокохудожественным материалом. И тем не менее у великих поэтов нет ничего случайного: каждое слово, каждая фраза занимает свое единственно верное место [18, vol. I, ch. 1].

Так под руководством первых учителей Кольридж выбрал творчество Уильяма Шекспира (1564–1616) и Джона Милтона (1608–1674) в качестве своих главных образцов. Как свидетельствуют дневниковые записи, он рассматривал их как гениальных антиподов, как два полюса английского поэтического сознания: Шекспир являет собой вершину “драматического воображения” (т.е. умения перевоплощаться в разных персонажей, полностью сливаясь с ними), а Милтон – верх “эгоцентрического воображения” (т.е. умения всё окружающее рассматривать как часть себя самого) [19, р. 528; 12, vol. 3, р. 4115].

Религиозно-философской мыслью Милтона Кольридж интересовался еще в юные годы. Именно на примере милтоновского “Потерянно-

го рая” Кольридж увидел, как в художественном тексте могут найти образное выражение такие понятия, как иерархическая лестница бытия, “дискурсивный” и “интуитивный” разум (букв.: “discursive understanding”, “intuitive reason”), а также тема “счастливой вины” (лат. “felix culpa”), или “счастливого падения” (англ. “fortunate fall”), согласно которой, за грехопадением – благодаря Божьей милости – следует искупление.

Кольридж нередко задумывался и о структуре милтоновских произведений. Конечно, некоторые стороны творчества Милтона он рассматривал через призму своего, романтического времени. Поскольку в Англии романтической эпохи существовал особый интерес ко всякого рода рефлексиям и грезам, в качестве опорных моментов милтоновского повествования в “Потерянном рае” Кольридж называл рефлексивные пассажи (которых на самом деле в сочинении Милтона немного) (см.: [19, р. 529]). Но некоторые стороны милтоновского эпоса он сумел оценить объективно. В частности, излагая сюжет “Потерянного рая” в своих лекциях о Милтоне, Кольридж подчеркнул, что архангелы дважды появлялись перед Адамом: до и после его падения. Кольридж выделил таким образом один из примеров симметричной композиции “Потерянного рая”.

Однако Кольридж долго не мог оценить по достоинству эмоциональное воздействие сочинений Милтона. Например, когда ему было 22 года, он больше восхищался Шиллером, чем Милтоном. В письме к Р. Саути от 6 ноября 1794 г. поэт описывал свое волнение при чтении “Разбойников”. Особенно его потрясла сцена, когда Карл Моор направил дуло пистолета на спящих разбойников. “Это гораздо возвышеннее всего того, что создал Милтон!” – воскликнул он. И добавил: “Милтоновский Сатана едва ли достоин исповедывать Моора у виселицы” [20, р. 97].

К апрелю 1797 г. отзывы Кольриджа о Милтоне звучали по-новому: проникновеннее, чем прежде. Кольридж внимательно перечитывал знакомые с детства страницы и многое открывал заново. Например, в письме к издателю Джозефу Коттлу [21, р. 498] Кольридж жаловался на свое подавленное состояние – и в качестве лучших строк, которые способны были бы выразить его чувство, цитировал отрывок из милтоновского “Самсона-воителя”: преданный женой, ослепленный, заточенный в темницу Самсон жалуется на свою участь [22, lines 594–596]. Имя Милтона Кольридж не упомянул: в его окружении эти строки были хорошо известны. С тех пор аллюзии и отсылки к Милтону, в том числе и к “Потерянному раю”, стали проникать во многие сочинения Кольриджа.

* * *

“Потерянный рай” Милтона отличается продуманной и законченной структурой. Незадолго до смерти автора вышло второе издание поэмы – в 12-ти книгах (1674)⁵, в котором установилось равновесие обеих ее половин [23, р. 95]. Считается, что, перестроив “Потерянный рай”, Милтон отдал дань “Энеиде” Вергилия, состоящей из 12 книг, из которых первые 6 написаны в подражание “Илиаде”, а вторые 6 – “Одиссее”. В литературоведении XX века структуру “Потерянного рая” изучали особенно тщательно. Неоднократно говорилось и о его двухчастной организации (см., например: [24; 25; 26, р.193–211]).

К форме диптиха Милтон начал обращаться в ранний период своего творчества. Его попытки увенчались удачей: созданием двух стихотворений о веселом и меланхолическом характере (“L’ Allegro” и “Il Penseroso”). Со временем мастерство поэта совершенствовалось – и в 12-книжном “Потерянном рае” представлен диптих гораздо более развернутый, в котором первая половина поэмы (Кн. 1–6) вступает в отношения симметрии со второй половиной (Кн. 7–12). Кроме симметричности образных построений этих двух половин, “Потерянный рай” отличает наличие сквозной сюжетной линии: попытка падшего ангела “отомстить” Богу за свое падение и отвратить от Бога его последнее создание – человека.

Рассказывая историю грехопадения прародителей, Милтон смело отступает от хронологии. Поэма начинается с событий, которые понятны массовому, рядовому читателю, не сведущему в вопросах богословия и более всего любящему (говоря современным языком) спецэффекты и каскадерские трюки. По ходу поэмы поэт вплетает в свой увлекательный рассказ обсуждения основных философско-теологических проблем. Таким образом – книга за книгой – Милтон просвещает своего читателя в общехристианских вопросах и приближает его к Библии. Приобщение и образование читателя происходит путем наглядных уроков.

К примеру, в первой половине “Потерянного рая” представлены два рассказа о войне на небесах, начавшейся восстанием против Бога того, кто позже получил имя Сатаны, и закончившейся падением одной трети ангелов. Представлен рассказ о войне с двух совершенно разных точек зрения: первую версию поэт-рассказчик вкладывает в уста Сатаны (пытающегося поднять дух своего воинства – Кн. 1 и 2), а вторую – архангела Рафаила (посетившего в райском саду Адама и Еву и разделившего с ними трапезу – Кн. 5 и 6). Проде-

⁵ Первое издание “Потерянного рая” (1667) состояло из 10 книг.

монстрировав, как рассказ об одних и тех же событиях может отличаться в устах демонов и архангелов, поэт пытается воспитать у читателей разборчивость и самостоятельность мышления, учит не обманываться красноречием Сатаны, которого в поэме немало.

В согласии с двумя разными коммуникативными ситуациями поэма “Потерянный рай” распадается на две относительно самостоятельные части. В первых 6-ти книгах “Потерянного рая” рассказчиком является поэт, обращающийся к обычным мирянам или к неверующим. В последних 6-ти книгах поэмы основными рассказчиками являются архангелы, посланные Богом к прародителям – Рафаил и Михаил. А основными слушателями становятся Адам и Ева, и только опосредованно – читатель. Первая половина “Потерянного рая” открывается историей создания Пандемониума – столицы ада, где расположен дворец Сатаны и его демонов. В противовес этому вторая половина поэмы (Кн. 7) начинается с истории сотворения мира Богом. В первых 6-ти книгах внимание привлечено к падению ангелов. В последних 6-ти книгах – к событиям, непосредственно связанным с грехопадением Адама и Евы.

* * *

Все 12 книг “Потерянного рая” Милтон скрепил нитями ведущих тем, из которых (в связи с интересом к ним Кольриджа) нас занимают следующие: влечение демонических героев к низшей, грубой материи (букв. “materials dark and crude” [22, Book 6, line 478]); нисхождение Сатаны и грешников по лестнице бытия; сопутствующая утрата ими “интуитивного” и ослабление “дискурсивного” разума; идея “счастливой вины”, или “счастливого падения”.

Влечение демонических героев к низшей материи – одна из главных тем поэмы. Она раскрывается в рассказе архангела Рафаила, когда речь идет о втором дне войны на небесах (Кн. 6). По сути это было сражение низшей материи с высшей. Сатана, рассудив, что в основе всего, созданного Богом, лежат грубые частички вещества – полные скрытой энергии, – понял, что их можно использовать в целях разрушения: требуется лишь эту энергию извлечь. Так Сатана, как пишет Милтон, стал первым изобретателем огнестрельного оружия [22, Book 6, lines 477–489]⁶. Использование низшей материи поначалу дало сатанинскому воинству преимущество: со злостью потехой демоны стали теснить светлых ангелов, одетых в тяжелые доспехи [22, Book 6, lines 593–598]. Не

выдерживая физического противостояния, светлые ангелы отрешились от низшей материи во всех ее видах: они догадались скинуть с себя грубую амуницию – и получили невиданную силу. Словно освободившись от прежде сковывавших их оков, маневрируя на лету, они могли теперь управлять материей со стороны: вздымать целые каменные горы и обрушивать их на головы противников. А падшие ангелы настолько прикипели к своим доспехам и оружию (созданным из низшей материи), что не могли от них избавиться – и те “только множили беду, / Вонзаясь в плоть, терзая и тесня” [27, с. 181].

Сатана обнаружил низменную страсть к телесному и другим способом. Подобно Зевсу, единолично произведшему на свет богиню мудрости Афину (словно мысль, она возникла из головы божества), Сатана породил дочь по имени Грех и вступил с нею в кровосмесительную связь [22, Book 2, lines 746–814; 27, с. 56–58]. Их отпрыском стал монстр по имени Смерть, который, овладев Грехом, породил чудовищных псов – привратников ада. Этот образный ряд – Грех, Смерть и псы – является одним из ярких визуальных отображений сатанинской страсти ко всему грубому и плотскому.

Другие демоны тоже не захотели укротить свою страсть к низменному, хотя и потерпели поражение в небесной войне. На совете сатанинского войска в Пандемониуме в защиту низшей материи выступил демон алчности и наживы Маммон – и был поддержан взрывом демонических рукоплесканий [22, Book 2, lines 270–278]. Этим своим тяготением к низменному демоны навлекли на себя наказание. Случилось это после того, как их вождь поспособствовал грехопадению людей [22, Book 10, lines 563–577]. Периодически взору всего сатанинского войска являются чудесные деревья, отягощенные прекрасными на вид плодами. На поверку – это грубая пища, имеющая отвратительный вкус. Увидев плодовые деревья, приспешники Сатаны принимают вид голодных змеев и набрасываются на “лакомство” – но оно превращается в пепел, иссушающий горло. Несмотря на мучения, демонам не под силу оторваться от плодов, пока те не исчезнут: такова их зависимость от низшей материи.

Еще одной ведущей темой “Потерянного рая” являются рассуждения об иерархической цепи, или лестнице бытия, восходящей к Творцу вселенной.

Объяснение идеи лестницы бытия Милтон вложил в уста Рафаила, беседующего с прародителями. Адам и Ева, угощая архангела яствами со своего стола, интересуются, пригодны ли они для их гостя. Рафаил отвечает утвердительно и поясняет, что обычная пища не чужда его архангельской природе: в мире, где все создано Богом, все

⁶ Номера стихов при ссылке на “Потерянный Рай” Милтона приводятся по тексту английского оригинала. Опубликованные русские переводы неэквивалентны. Здесь и далее оригинальный текст цит. по [22, pp. 249–517], перевод А. Штейнберга – по [27, с. 5–370].

взаимосвязано. К примеру, дерево, питающееся от корней, находящихся в земле, производит на свет нежные листья и душистые цветы, непохожие на питающую их землю. Подобным образом обычной едой может подпитываться и душа, и разум. Этот отрывок из речи архангела Рафаила, обращенной к Адаму и Еве, в известном переводе А. Штейнберга передан очень вольно, поэтому прокомментируем его подробнее (ср. [22, Book 5, lines 479–490] и [27, с. 142–143]).

So from the root
Spirits lighter the green stalk, from thence the leaves
More aerie, last the bright consummate flower
Spirits odorous breathes: flowers and their fruit
Mans nourishment, by gradual scale sublim'd
To vital Spirits aspire, to animal,
To intellectual, give both life and sense,
Fancie and understanding, whence the Soul
Reason receives, and reason is her being,
Discursive, or Intuitive; discourse
Is oft of yours, the latter most is ours,
Differing but in degree, of kind the same.

(«Так от земных корней / Изящный всходит стебель, выше – листья / (Еще воздушнее), и всё венчает цвет / Благоуханный; цветы и фрукты – / Пища человека, которая, всё совершенствуясь и утончаясь, / Ближе становится живой душе: сначала чувственной, / Затем – рациональной, питая ту и эту, животворя / Мечтания и мысль, откуда дальше происходит разум – / То есть сущность и бытие Души разумной; / Разум бывает дискурсивный и интуитивный; первым / Обычно пользуетесь вы, последним – мы; / Меж ними разница лишь в степени, а род у них один». – Подстрочный перевод мой. – Е.Х.-Х.)

В речи архангела Рафаила отразилось учение об анатомии души, которое Милтон использует в поэме, чтобы показать, как сильно изменилась человеческая природа после грехопадения. Восходящее к трудам Аристотеля, оно получило в Англии особенное распространение начиная с эпохи Ренессанса. Согласно этому учению, существует три вида души: вегетативная (управляет питанием, ростом, репродукцией), чувственная (управляет чувственными желаниями и эмоциями, а также сенсорным восприятием мира) и рациональная (благодаря которой возможно научиться понимать сотворенный Богом мир). Рациональное понимание может быть либо «дискурсивным», логическим (по-английски – *discursive*; соответствует лат. *scientia*), либо «интуитивным», граничащим с верой и божественно вдохновленной мудростью (по-английски – *intuitive*; соответствует лат. *sapientia*). Как подчеркивает милтоновский Рафаил, «интуитивным разумом» пользуются архангелы. Еще не падшие Адам и Ева время от времени тоже способны обращаться

к «интуитивному» разуму, но чаще они опираются на разум «дискурсивный».

Вот почему в Кн. 5 «Потерянного рая», до грехопадения прародители с легкостью поддерживают беседу с архангелом Рафаилом, который здесь показан очень дружелюбным и общительным. В этом разговоре Адам и Ева участвуют как равноправные собеседники. Они не только слушают Рафаила, рассказывающего о готовящихся кознях Сатаны и об истории создания мира, но и делятся своими знаниями (например, о том, как Бог создал Еву). Прародители также задают Рафаилу встречные вопросы, на некоторые из которых архангелу (пользующемуся в этой беседе человеческим языком) не так просто ответить, так как они ведут к обсуждению сакрального.

Резкая смена общего тона поэмы происходит после Кн. 9, в которой описано грехопадение людей: потеряв прежнюю ясность мысли, люди не могут легко общаться с архангелами. У прародителей остается только «дискурсивный» разум, да и то ослабленный.

В таком состоянии их находит архангел Михаил, который кажется людям неприступным и непонятым. Пытаясь сделать свою мысль как можно более доступной, архангел показывает Адаму, словно малому ребенку, череду картин-видений. Но чтобы картины были замечены Адамом, его требуется особым образом подготовить: сознание падшего человека таково, что телесное око мешает раскрыться оку духовному. До грехопадения у Адама не было таких проблем: он был способен общаться с ангелами в состоянии естественного бодрствования. Теперь же, как пишет Милтон, архангел вынужден убрать плеву с грешных зениц Адама, очистить его зрительный нерв, промыть очи живой водой и погрузить человека в особое состояние пророческого сна [22, Book 11, lines 411–422; 27, с. 330].

Наблюдая проносящиеся мимо пророческие видения, Адам делает ошибки в толковании увиденного – и архангел вынужден постоянно его исправлять. Вопросы, которые Адам задает Михаилу, продиктованы не разумом (как в беседе с Рафаилом), а чувствами. Ответы Михаила он не понимает сразу и продолжает просить разъяснений: кто это? где это? и т.д.

Таким образом, показать контрастные состояния человека – совершенное и ущербное – Милтону помогли учения об анатомии души и лестнице бытия.

Что касается грехопадения человека, оно показано у Милтона в ускоренном темпе. В Кн. 9 «Потерянного рая» Ева, вкусившая запретный плод, незамедлительно нарушает то, что позже, при Моисее, стало называться «Десятью заповедями», и совершает семь смертных грехов (концепция, получившая распространение после тру-

дов Фомы Аквинского, XIII в.)⁷; затем Адам в один момент теряет свое блаженное состояние.

Однако на примере соблазнителя Сатаны спуск по лестнице бытия показан поэтапно, замедленно. Сатана, решивший отлучить людей от Бога, пробирается к ним, меняя свой облик. Сначала, с целью обвести Уриила, наблюдающего за Землей, Сатана обращается юным херувимом [22, Book 3, lines 634–639; 27, с. 87–88], путешествующим в поисках знаний и желающим увидеть новое творение Господа – человека. Затем, чтобы быстрее напасть на след людей, он становится морским вороном (букв. “*Sormogant*” – “большой баклан” – олицетворение жадности в религиозной полемике милтоновского времени) [22, Book 4, lines 194–196; 27, с. 99, 732]. Затем Сатана обращается львом и тигром [22, Book 4, lines 395–408; 27, с. 106], чтобы, затаившись среди обитателей Эдема, поближе подойти к людям и подслушать их; жабой [22, Book 4, lines 799–809; 27, с. 119–120] – чтобы нашептать коварный сон дремлющей Еве, речной водой и туманом [22, Book 9, lines 74–76; 27, с. 239] – чтобы вновь проникнуть в Рай, минуя все преграды, и наконец змеем [22, Book 9, lines 84–96, 163–191; 27, с. 239–240, 242–243] – чтобы завершить свое адское предприятие соблазнения человека. При всей произвольности этих метаморфоз, тенденция их явно выражена: меняя маски в определенной последовательности, пронырливый Сатана зримо спускается все ниже и ниже по иерархической лестнице. При этом он не сознает, что такой спуск чреват невозвратимыми потерями.

Постепенно неприглядное поведение становится привычным для Сатаны – и он лишается способности контролировать свои превращения. Думая блеснуть, Сатана произносит речь о своей победе над людьми и Богом перед адскими легионами. Но ему удастся лишь осрамиться: во время выступления он вдруг понимает, что теряет геройский вид – его не слушается собственное тело,

начиная неподобающим образом менять пропорции и извиваться. Вместо восторженных рукоплесканий Сатана слышит в ответ змеиный свист-шипение – его соратники тоже превратились в ползучих гадов. Сатана попытался вымолвить слово в свою защиту, но его “язык / Раздвоенный шипеньем отвечал / Раздвоенным шипящим языком” [22, Book 10, lines 504–521; 27, с. 295]. Эта ироикомическая сцена запомнилась не одному поколению читателей и присутствует в качестве реминисценции в конце Части II кольриджевской “Кристабели”.

Тема “счастливой вины”, или “счастливого падения”, определяет оптимистический финал поэмы “Потерянный рай”. Показав Адаму картины из грядущей истории человечества и сообщив, что далекие потомки Адама и Евы повергнут змея и смогут вернуться к Богу, архангел Михаил выдворяет прародителей из райского сада. Согрешившим людям стало опасно находиться около древа бессмертия, ибо, отведав от его плода, они увековечили бы свои несовершенства и горести.

В структурном отношении этот выход людей из рая (Кн. 12) уравнивает конец первой половины эпоса (Кн. 6), где Рафаил говорил об изгнании с Небес ангелов-отступников. Круг замкнулся: из чувства мести к Богу Сатана совратил человека. Однако результат оказался совсем иным, не тем, на который рассчитывал падший ангел: Адам и Ева не были осуждены навеки, но вступили на многовековой путь искупления. Так восторжествовала в милтоновской поэме идея “счастливого падения”, согласно которой искупление может вывести человека на более высокую ступень духовного развития, чем та, на которой находились прародители.

Эту же идею (во многом благодаря Милтону) утверждали своей поэзией и предромантик У. Блейк⁸, и романтик Кольридж, хотя в Англии это нельзя назвать общей романтической тенденцией. Например, У. Годвин, супруги Шелли и Байрон предпочитали описывать падения “катастрофические”, не ведущие грешников и страдальцев к спасению.

Кольридж же, показывая историю грехопадения и искушения невинного человека, неизбежно обращается к ряду общехристианских тем, получивших выразительное звучание в поэме “Потерянный рай”. Перекличка Кольриджа с Милтоном носит творческий характер: поэт-романтик пытается по-своему переосмыслить известные милтоновские формулы.

⁸ В стихотворном цикле “Песни невинности” и “Песни опыта” Уильям Блейк установил следующую эволюцию души человека: невинность – опыт – высшая невинность (букв.: *innocence – experience – higher innocence*). Подробнее об этом см., например: [28, p. 531–536].

⁷ Ева, похитив плод с Древа познания Добра и Зла, во всем утратила чувство меры. Она не может насытиться плодами (алчность и обжорство). Забывая о других растениях Рая, она собирается ухаживать только за чудесным Древом, преклоняется перед ним (сотворяет себе кумира). В то же время она мнит себя властной богиней (гордыня). Ева взирает с досадой на целомудрие Адама (уныние и зависть). Она заранее ненавидит другую возлюбленную Адама, которой не существует на свете (гнев). Ева уговаривает мужа немедленно оставить все дела и разделить с нею ложе (нежелание различать рабочие дни и субботу, а также похоть). Зная, что Адам погубит свою душу, вкусив от заповедного Древа, Ева все-таки прельщает его лукавыми речами (лишает его вечной жизни, а стало быть, убивает). Так Милтон показал, что грехопадение не бывает условным или частичным, оно меняет всю природу человека. Все грехи “переплетаются” друг с другом, как растения в гирлянде – гирлянде увядшей, наподобие той, которую Адам выронил из рук, узнав о падении Евы [22, Book 9, lines 892–893; 27, с. 266].

* * *

Влечение к низшей материи как симптом расщепления души – тема, подробно разработанная Милтоном, вызывает интерес и у Кольриджа. В поэме “Кристабель” Джеральдина – это олицетворение телесного во всех его крайних и низших проявлениях (боль, насилие, усталость, страсти, разложение). Соприкасаясь с Джеральдиной, герои заражаются влечением к телесному и становятся слепы и глухи к духовному. Это показано на примере заглавной героини и ее отца – сэра Леолана.

Отстранение от истинно духовного и соприкосновение с телесным начинается для Кристабелли с первых строк поэмы, когда, тоскуя по уехавшему жениху, она, христианка, вдруг отправляется ночью молиться в лес к дубу. Ее поведение кажется языческим, друидическим. Не случайно молитвы девушки приводят не к благословенному видению, а к легкому кошмару.

Кольридж сопровождает появление Джеральдины каламбурами. Так разукрашенная прекрасная Джеральдина называет себя представительницей “древнего рода” (“of a noble line” [5, p. 477, line 77]) – первый каламбур – и рассказывает о своем телесном изнеможении от пребывания в руках нескольких всадников и непрерывной ночной скачки. Далее она утверждает, что во время скачки была привязана к бледно-белой верховой лошади (“palfrey white”), а у каждого из пятерых воинов был еще свой белый конь (“white steeds”) [5, p. 477, lines 82, 85]. Это второй каламбур.

Дело в том, что в романтическую эпоху в Англии было популярно обыгрывать слово “nightmare”, раскладывая его на фразу “night mare” (первое – “кошмар, ужасный сон”; второе – “ночная кобыла”). Образ белой, или нездорово-беловатой лошади, вероятно, восходит к “бледному коню” смерти из Апокалипсиса. Недаром во времена Кольриджа кошмарные сны считались симптомом серьезных, порой смертельных болезней.

В романтической живописи, по принципу реализации метафоры, кошмар нередко изображался в виде бледной лошади. Примером тому служит полотно Иоганна Генриха Фюсли (родившегося в Швейцарии и с 1779 г. осевшего на постоянное жительство в Великобритании), широко известное по-английски как “Nightmare”, по-немецки – “Nachtmahr”, по-французски – “Le Cauchemar”, по-испански – “La Pesadilla”. Эта картина существует в двух законченных вариантах (1781, 1802). На обоих белыми штрихами, как бы проступающими из ночной тьмы, изображена лошадь.

В силу распространенности слова и образа “nightmare”, поэты старались избегать его банального повторения. Для разнообразия они при-

бегали к перифразе и антономасии. Например, в строфе V стихотворения “Мысли дьявола” (1799) Кольридж усадил верхом на белую кобылу бледного аптекаря, который навеивает кошмарные мысли о смерти. Кобылу при этом он описал словами “white horse”. Почти этой же фразой (“white horse, splashed with blood” – “белая лошадка, забрызганная кровью”) воспользовался П.Б. Шелли, изобразивший скачущую верхом Анархию (“Маскарад Анархии”, 1819). Джон Китс в поэме “Гиперион” (1818) прибегнул к выражению “ржущие кони” – “neighing steeds” [5, p. 1026, line 184]. Именно этот образ мерещится по ночам древнему солнечному божеству Гипериону накануне его свержения.

Вводя Джеральдину в поэму “Кристабель”, Кольридж использовал романтическую иконографию кошмара, связав ее с темой демонического пристрастия к низшей материи. У Милтона эта тема, как мы помним, была связана с образами других чудовищ: Греха, Смерти и адских псов.

Разрабатывая тему постепенного нисхождения нечестивцев по лестнице бытия, Кольридж выбирает в качестве модели историю превращений милтоновского Сатаны, то есть растягивает спуск по лестнице бытия во времени, завершая его тем, что героиня перестает владеть собою и своим телом, прилюдно принимая змеиный облик. Кристабель, избегавшая верно трактовать события на протяжении всей ночи, а затем и утра, наконец лишается воли и при всем желании не может назвать вещи своими именами. В ответ на вопросы отца о Джеральдине Кристабель не рассказывает правду об ужасе, охватившем ее ночью в опочивальне при виде раздевшейся донага гостыи. Она не может предупредить своих близких о коварстве двуличной Джеральдины. При попытке открыто высказать опасения, Кристабель терпит поражение: она чувствует на себе лютый гипнотизирующий взгляд колдуньи – и лицо девушки искажает судорога: Кристабель непроизвольно имитирует злое выражение лица Джеральдины и вместо человеческих слов издает сдавленное шипение. Это отсылка к знаменитой несостоявшейся триумфальной речи милтоновского Сатаны, потонувшей в змеином свисте.

Что касается милтоновских рассуждений о “дискурсивном” и “интуитивном” разуме, у Кольриджа они приобрели особенно яркую романтическую окраску, повлияв на модную в те времена дифференциацию эстетических понятий “фантазия” и “воображение”. Кольридж серьезно размышлял над этими понятиями, обращаясь не только к Милтону, но и Канту (ср. кантовское различие “продуктивного” и “репродуктивного” воображения [29]). Наиболее полно рассуждения Кольриджа на эту тему изложены в главах 13 и 14 “Литературной биографии” (1817). Примеча-

тельно, что в качестве эпиграфа к главе 13 Кольридж поместил процитированный нами отрывок из милтоновского “Потерянного рая”, где Рафаил раскрывает учение об анатомии души.

Как видно из “Потерянного рая”, Милтон считал, что падшие люди слабо владеют “дискурсивным” разумом, а “интуитивным” не владеют вовсе. Адам и Ева до своего падения опираются на “дискурсивный” и – временами – на “интуитивный” разум, а архангелы свободно владеют “интуитивным” разумом. У Кольриджа этим трем уровням творческого сознания соответствуют фантазия, первичное воображение и вторичное воображение. Однако Кольридж рассматривает исключительно человеческие способности, выпуская из внимания жителей рая или небес. Он утверждает, что на более низких ступенях развития человек, созидая мысленные картины, прибегает к фантазии. Затем он учится пользоваться первичным воображением. И только духовно развитым людям, пророкам, поэтам доступно вторичное воображение. Различие между фантазией и воображением Кольридж изложил следующим образом:

Я склонен выделять два вида воображения: первичное и вторичное. Под первичным воображением я понимаю живую силу, активизирующую всё человеческое восприятие, повторение в сознании одного человека вечного акта Творения, совершаемого бесконечным “Я ЕСМЬ”. Под вторичным воображением я понимаю нечто подобное первому, но непременно вовлекающее в работу сознание и волю. По виду и назначению вторичное воображение идентично первичному. Разница только в мощи и способе применения. Вторичное воображение разъединяет, рассеивает, разбрасывает <изначально данные ему целостности> только для того, чтобы воссоздать заново по-своему. Где же невозможно разъединить и воссоздать, вторичное воображение всегда пытается идеализировать и объединить <имеющиеся фрагменты>. Вторичное воображение по сути своей – живая сила, даже когда она оперирует мертвыми, неодушевленными, фиксированными объектами.

ФАНТАЗИЯ, напротив, переставляет – словно пешки – фиксированные и остановившиеся в своем развитии объекты. Фантазия по сути является видом памяти, с которой сняты ограничения времени и пространства, и которую по своему желанию (или, как мы говорим, по своему “выбору”) человек может модифицировать. Но, как и обычная память, фантазия получает все свои материалы готовыми, в соответствии с законом ассоциаций [18, vol. 1, ch. 13]. (Перевод мой. – Е.Х.-Х.).

Вернемся к поэме “Кристабель”, то есть к концу Кн. 2, которая была закончена в те же годы, когда Кольридж активно размышлял над дифференциацией описанных выше эстетических понятий. Кольридж противопоставил ясновидческое сознание (“вторичное воображение”) затуманенному (“фантазия”) на примере диалога между бардом Бреси и сэром Леолайном о вещем сне.

Леолайн в своем обычном состоянии мог бы опереться на первичное воображение, т.е. принять через другие руки и вещей сон, и его верное толкование. Но под влиянием Джеральдины Леолайн оказывается способен лишь на фантазию: он механически перетасовывает фрагменты услышанного пророчества и тем самым искажает его суть.

Поэтический Бреси – это единственный персонаж в поэме, чья способность верно трактовать события не угасла с прибытием Джеральдины. Изгнать Джеральдину возможно с помощью пения псалмов – считает этот герой, не оставивший своих христианских убеждений. В вещем сне барда Бреси [5, p. 487, lines 515–542] отражено и четко прокомментировано все происшедшее в жизни Кристабели за последнюю ночь. Примечательно, что, выслушав речь барда, в которой идентифицированы все действующие лица (страдающая голубка – это Кристабель; змея, душащая голубку, – это неведомо откуда явившаяся гостья), сэр Леолайн настаивает на ином распределении ролей. Он уверяет, что голубка – это Джеральдина, а змея – ее гонители, от которых она и нашла убежище в замке. Поэтому не надо тратить время на освящение замка и окрестностей: злых духов, присутствие которых ощутил Бреси, изгонять не требуется.

Сон, рассказанный бардом Бреси, не только усиливает драматическое напряжение повествования – основная функция вещих снов в литературе разных эпох и культур (об этом см., например: [30, с. 298]), – но и служит своеобразным эталоном адекватного восприятия действительности. На фоне его сна ясно видно, насколько притупилось духовное зрение как Кристабели, так и ее отца, сэра Леолайна. Поэтому они неизбежно теряют общий язык со здравомыслящим Бреси.

Последняя милтоновская тема, которую мы здесь упомянем в связи с поэмой Кольриджа – это “счастлирое падение” (“fortunate fall”). Кольридж не стал обрекать своих героев на вечное страдание, а ввел в Заключение к Части II идею примирения, дающую надежду на благополучное завершение всех событий, описанных в поэме “Кристабель”. Падение человека – это не предел его развития, а лишь один из этапов на пути к искуплению и самосовершенствованию. Неотвратимость “счастливого” конца при всей кажущейся безысходности происходящего (Кристабель и сэр Леолайн уже не в состоянии сопротивляться чарам Джеральдины, а провидец Бреси отослан в далекие края) свидетельствует о существовании благих высших сил, которые в итоге попирают Грех и Смерть (у Милтона) и окруженную кошмарами Джеральдину (у Кольриджа).

На такой оптимистической ноте обрывается та часть поэмы Кристабель, которую Кольридж успел завершить и оформить для публикации. Ес-

ли бы он написал все задуманные 5 частей (хотя никаких сохранившихся черновиков, свидетельствующих о дальнейшей работе Кольриджа над поэмой, пока не обнаружено), то, скорее всего, возобладал бы тот сценарий, в котором Джеральдина раскрывает свои многочисленные демонические стороны. Чтобы в этом убедиться, достаточно перечислить милтоновские темы, связанные с искушением и грехопадением человека, которые задают тон в поэме “Кристабель” и которые мы рассмотрели выше: влечение соблазненных героев к низшей материи; постепенное нисхождение героев по лестнице бытия; утрата героями творческих видов разума и потеря способности верно воспринимать окружающее; необходимость веры в благой дар свыше, чтобы реализовалась идея счастливого падения. Всё перечисленное свидетельствует в пользу того, что Кольридж рассматривал происшедшее с Кристабелью как историю свершившегося грехопадения.

В таком свете двухчастность поэмы выступает как необходимость, продиктованная заданной темой: форма диптиха удобна для раскрытия разного вида контрастов: состояние невинности и греховности, добровольного самообмана и искаженного мировосприятия и т.д. Кроме того, между частями диптиха легко установить причинно-следственную связь. У Милтона в “Потерянном рае” падение Сатаны и его приспешников (Кн. 1–6) становится причиной их “мести” Богу и соблазнения человека (Кн. 7–12). У Кольриджа нечестивое поведение Кристабели (христианка молится у полночного дуба, а затем втайне от близких проводит в замок подозрительную незнакомку) приводит не только к ее собственным злключениям (Часть I), но и влечет за собой соблазнение других жителей замка (Часть II).

Как мы могли убедиться, Кольридж был очень внимательным читателем “Потерянного рая”. Но поэтическую историю грехопадения человека он создал на свой лад. У него, как и полагается романтику, рассматривается не предание, а история отдельного человека, отдельной души. Образы и понятия, которыми Кольридж уснащает поэму, — характерно романтические. К примеру, там, где Милтон создает аллегорические образы Греха, Смерти и адских псов, Кольридж более условен: опираясь на каламбуры и намеки, он как бы приглашает читателя вспомнить о бледно-белой лошади, символизирующей кошмар и напоминающей полотна И.Г. Фюсли; спуск героини по лестнице бытия он показывает как постепенное отдаление от реального мира и уход в мир иллюзий; то, что Милтон определял как “дискурсивный” и “интуитивный” разум, у Кольриджа соответствует “первичному” и “вторичному” воображению — эстетика особенно популярная в Англии романтической эпохи. Кольридж действительно

немало позаимствовал у Милтона, однако в “Кристабели” старые темы получили новое, романтическое воплощение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В.Г.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. III. М., 1948.
2. *Coleridge S.T.* Christabel: Kubla Khan, a Vision; The Pains of Sleep. London: Printed for John Murray, by William Bulmer and Co., 1816. First edition. Octavo (8 7/8 × 5 5/8 inches; 226 × 142 mm). VII + [1 blank] + 64 pp.
3. *Кольридж С.Т.* Стихотворения: сборник на английском языке с параллельным русским текстом / Составл., комментарий А. Горбунова. М., 2004.
4. *Holmes R.* Coleridge: Darker Reflections. L., 1999.
5. *Romanticism: An Anthology* / Ed. by D. Wu. 2nd ed. Oxford, 1998.
6. *Snyder P.* Books Borrowed by Coleridge from the Library of the University of Göttingen, 1799 // *Modern Philology*, No. XXV, 1928.
7. *Schmidt S.* Samuel Taylor Coleridge's "Christabel": Two Parts, a Fragment, and a Journey in Between // Wordsworth Summer Conference 2006, Centre for British Romanticism, Grasmere (England). (Paper presentation, in manuscript.)
8. *Горбунов А.Н.* Поэзия Джона Милтона // *Джон Милтон. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения* / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Т.Ю. Стамова. М., 2006. (Серия “Литературные памятники”).
9. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. In 6 vols. / Ed. E.L. Griggs. Vol. 1. Oxford, 1956.
10. *Yarlott G.* Coleridge and the Abyssinian Maid. L., 1967.
11. *Holmes R.* Coleridge: Early Visions. L., 1989.
12. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. In 4 vols. / Ed. K. Coburn. L.; N.Y., 1957–1990.
13. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. In 6 vols. / Ed. E.L. Griggs. Vol. 4. Oxford, 1959.
14. *Perry S.* S.T. Coleridge, “Kubla Khan”, “The Ancient Mariner” and “Christabel” // *A Companion to Romanticism* / Ed. D. Wu. Oxford, 1999. (Blackwell companions to literature and culture).
15. *Coleridge S.T.* Poems / Preface and ed. Derwent and Sara Coleridge. L., 1854.
16. *Gillman J.* The Life of Samuel Taylor Coleridge. L., 1838.
17. *Harding A.J.* Mythopoetic Elements in “Christabel” // *The Reception of Myth in English Romanticism*. Columbia and London, 1995.
18. *Coleridge S.T.* Biographia Literaria. In 2 vols. / Ed. J. Engell and W.J. Bate. Princeton: Princeton Univ. Press, 1983. (Bollingen series).
19. *Trott N.* Milton and the Romantics // *A Companion to Romanticism* / Ed. D. Wu. Oxford, 1999. (Blackwell companions to literature and culture).
20. *Letters of Samuel Taylor Coleridge*. In 2 vols. Vol. 1. [Unabridged facsimile of the 1895 edition published in Boston and New York]. Boston, 2005. (Elibron Classics series).

21. *Coleridge S.T.* The Major Works Including “Biographia Literaria” / Introduction, Notes, Editorial Matter by H.J. Jackson. Oxford, 1985.
22. *Milton J.* The Complete Poetry of John Milton: Arranged in Chronological Order with Variants / Introduction, Notes by John T. Shawcross. Rev. ed. L.; N.Y., 1971.
23. *Bradford R.* The Complete Critical Guide to John Milton. L.; N.Y., 2001.
24. *Weber B.J.* The Construction of “Paradise Lost”. Carbondale (USA), 1971.
25. *Swaim K.M.* Before and After the Fall: Contrasting Modes in “Paradise Lost”. Amherst (USA), 1986.
26. *Nardo A.K.* The Education of Milton’s Good Angels // Arenas of Conflict: Milton and the Unfettered Mind / Eds. K.P. McColgan and Ch.W. Durham. Cranbury (USA), 1997.
27. *Милтон Дж.* Потерянный рай (Перевод А. Штейнберга) // *Джон Милтон.* Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Т.Ю. Стамова. М., 2006. (Серия “Литературные памятники”).
28. *Gleckner R.F.* Point of View and Context in Blake’s Songs // Bulletin of The New York Public Library. No. 61, 1957.
29. *Кант И.* Сочинения на немецком и русском языках. Т. 2: Критика чистого разума: В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой; Ин-т философии РАН. М., 2006.
30. *Лихачев Д.С.* Сон князя Святослава // *Д.С. Лихачев.* “Слово о полку Игореве” и культура его времени. 4-е изд., испр. и доп. СПб., 2007.