***ЛЕКЦІЯ 5***

***Англійський романтизм***

*Романтизм* розвивався в Англії на фоні *індустріальної (промислової) революції*, що перевернула все звичне життя країни. Зникали цілі сільськогосподарські регіони разом з традиційною культурою. Колишні фермери ставали пролетарями, людьми, відірваними від коріння і природи. Мінявся звичний ландшафт. Країну вкрили мережі залізниць, з'явився Чорний Край (Black Country) – промисловий пояс, до якого увійшли міста Манчестер, Бірмінгем, Н’юкасл та ін. Найменування своє він отримав від кольору кіптяви, яка важким смоком закутувала промислові центри. Родова аристократія приходила в занепад, почався процес змішування її з грошовою знаттю, що нащадками стародавніх родів нерідко сприймалося вельми хворобливо. «Лицарі грошей» - буржуа не були обтяжені кодексом спадкової честі, що вельми полегшувало їхній шлях до верхівки суспільства. Але важче за всіх доводилося пролетаріату, який вперше виник в Англії і там же вперше почав боротися за свої права.

Саме слово «пролетарі» (від лат. рroles - потомство) бере свій початок в стародавньому Римі. Так називали найбідніший прошарок вільних громадян, що не мають нічого, окрім потомства, гідного для воєнного використовування.

В Англії становище пролетаріату було важким. Цілі маси людей люмпенізувались, відчуваючи себе жалюгідними придатками машин, скиненими до самого підніжжя соціальних сходів. «Стара, добра Англія» йшла в минуле. Їй на зміну йшла Англія урбанізована, яку незабаром стали називати «майстернею світу». Засилля машинного виробництва, загибель природи і традиційної сільської культури сприймалася романтиками трагічно. Та хід історії зупинити не можна. І тому британський романтизм *утопічний*, як ніякий інший. Хтось йшов в світ творчих ілюзій і намагався зберегти уламки природи („лейкісти”) або красиве національне минуле (В. Скотт). Хтось намагався боротися (Дж. Гордон Байрон), та хід історії не залежить від волі окремих людей.

Першим художником романтичного типу творчості в Англії вважається **Уїльям Блейк** (Blake). Представник ремісничих шарів Лондона (він був професійним гравером), Блейк багато в чому виходить з літератури британського *бароко*, характерного для 17 століття. За часів пуританської революції такі художники, як *Дж. Мільтон, Дж. Донн, Дж. Беньян* протиставляли світу користолюбствабіблійні істини, хоча їхній підхід до Писання канонічним назвати ніяк не можна. *Бароко* зверталось до спадщини *Ренесансу* в не меншій мірі, ніж до релігійних сюжетів. Це було індивідуальне міфологізування світу, засноване на спробі людини повернутися до Бога, щоб зрозуміти його як можна глибше. І романтизм увібрав у себе цей досвід. Творчість Блейка глибоко релігійна, та його релігійність, безумовно, носить єретичний, бунтарський характер. Він показує нам не догматичного, а «свого» Бога, ремісника-деміурга, що створив світ в тяжкій праці.

Бог створив мир вручну (в Блейка є гравюра, що відображає цей процес). Він працював, вкладаючи душу, як традиційний ремісник-творець, а не як найманий пролетар, що виконує на мануфактурі тільки частину монотонної і ненависної роботи. Поступове знеособлення світу, наповнення його одноманітними, «мертвими» речами сприймалося Блейком на рівні есхатологічному. Звідси неприйняття машинної техніки і сучасного, прикрашеного газовим освітленням Лондона. Творчість Блейка – глибоко *суб'єктивна*. Це трагічна боротьба з Прогресом, який був метафоризований поетом у вигляді біблійного Змія, що дав людям Розум.

Так у вірші «**Я бачив храм…»** (1804) Блейк відображає своє сприйняття століття експериментальної фізики і індустріалізації. Основні твори Блейка – «**Пісні невинності»** (1789), «**Пісні досвіду»** (1794), а також «пророчі» поеми «**Одруження Неба і Пекла»** (1790), «**Книга Урізена»** (1794), «**Єрусалим, або Втілення гіганта Альбіону»** (1804), «**Примара Авеля»** (1821) мають тісний зв'язок із спадщиною німецького містика 17 століття *Якоба Беме*, чоботаря, що не володів ніякою освітою, не читав практично нічого, окрім Біблії, але зумів, завдяки Божественному Прозрінню, створити цілу філософську систему. По *Беме*, Бог спочатку сам себе не усвідомлював, але пробуджений Великим Вогнем, вдивився в себе самого і почав творити. Великий Вогонь – головна субстанція буття. Він таїть в собі добро і зло, любов і гнів. Бог же, як єство, ініційоване Вогнем, тяжіє до любові, і сила його любові така, що може перемогти зворотну, злу сторону Вогню.

Спочатку людина була створена Богом як духовна істота. Вона могла розмножуватися тільки силою свого іманентного бажання. Але потім людина загрузнула в матерії, яка породила примхи і пристрасті. Довелося Богу посилати до людей своє серце - Христа – щоб перемогти смерть в людських душах. Від вчення *Беме* походить секта філадельфів, заснована в Англії в 17 столітті. Він є автором низки масонських молитов.

Іншим «духовним братом» Блейка є *Джон Мільтон*, поет і публіцист епохи Англійської революції 1640 – 1660-х рр., що осмислив це явище в поемі на старозавітний сюжет «*Втрачений рай»* (1658 – 1665) і з'єднав в поезії віру, філософію і науку. В 1804 р. Блейк написав поему «**Мільтон»,** в передмові до якої виразив своє життєве кредо:

Я не урву моєї боротьби,

І меч в моїй руці не буде спати,

До тих часів, поки зведем Єрусалим

І будемо в землі англійській правду мати.

Основною задачею творчої діяльності Блейка було будівництво нового світу, набагато більш духовного і справедливого, ніж сучасна йому Англія. Звичайно, це *романтичний утопізм*. Та Блейк вірив в своє пророче призначення і творив *власну міфологію*, як би доповнюючи традиційні (античну і християнську). Наприклад, створений Блейком Урізен втілює людський розум, могутній і немічний одночасно. Урізен не може існувати сам по собі, йому обов'язково потрібно з'єднуватися з Лосом-уявою і Лувахом-пристрастю (теж авторські персонажі).

Проблема Розуму ставиться в творах Блейка не менше гостро, ніж в «*Божественній комедії» Данте Алігьері* або в поемі *Мільтона «Втрачений рай».* Вслід за своїми духовними вчителями Блейк визнає сатанинську природу людського інтелекту. Та відмовитися від нього люди вже не зможуть, хоча він може привести їх до самознищення. Хоча Розум – не тільки зло. Так само, як і Великий Вогонь, він має подвійну природу, роблячи людину духовною істотою, що прагне злиття із Богом.

Блейк практично не був помічений за життя. Молоде покоління романтиків, не дивлячись на близькість естетики, бачило в «божевільному гравері», швидше, дивака. *«Лейкісти»* бачили в Блейку не стільки поета, скільки філософа. Вузький круг шанувальників (не більше 20 чоловік) поважав його поезію. І лише через двадцять років після смерті поета «*Братство прерафаелітів»* (1848 – 1853) побачило у Блейку свого духовного батька. Але це вже був інший, раннємодерністський етап розвитку літератури.

***„Озерна” школа***

Першими романтиками в повному розумінні цього слова були в Англії *У. Вордсворт, С. Кольрідж і Р.Сауті*. З їх співпраці починається явище «**озерної школи»** або **«лейкізму»** (lake school роеts), ідейна співдружність поетів, якій були притаманні ідеалізація сільської, патріархальної Англії і інтерес до містики. Лідером групи був **Уїльям Вордсворт** (Wordsworth), постійним місцем проживання якого був Кемберленд, гориста місцевість на північному заході Англії, досить рідко заселена і відокремлена. Вордсворт – в першу чергу, - поет-пейзажист. Його вірші оспівують природний затишок. Невисокі і дуже стародавні Кембрійські гори, вересові пустищі, покриті мохом, вологе океанічне повітря, гаї і сільські садиби, оточені садами і квітниками – ось основні об'єкти зображення Вордсворта. Така спокійна поезія не могла сподобатися революційно набудованим художникам і критикам. «Лейкистамі» мешканців Кемберленда почали називати спочатку в негативному ключі. Мовляв, поезія у них вся якась розмита, «мокра», млява. Але самі поети нічого проти такого найменування не мали. Тим паче, що воно відповідало їх *пантеїстичним* переконанням. Так і виник термін.

У 1797 р. Вордсворт познайомився з *Кольріджем*, а в 1798 р. вийшли в світ «**Ліричні балади»**, які сповістили про народження *романтизму* в британській літературі. В 1800г. вийшло друге видання «Ліричних балад», забезпечене анонімною передмовою (авторами якого, швидше за все, є самі Вордсворт і Кольрідж). Вона вважається маніфестом британського романтизму. На зміст маніфесту, безумовно, вплинуло знайомство авторів з досягненнями німецьких романтичних шкіл. Про це говорить проголошувана установка на мову і способи віддзеркалення світу, характерні для фольклору. Поезія «високого штиля» заперечується як неправдива і штучна. Сільська Англія оголошується естетичним еталоном, який повинен прийти на зміну античним зразкам.

Британські дослідники нерідко іменують романтизм «*новою ортодоксальністю»* *(New Orthodoxy),* внаслідок тяжіння романтиків до традицій докласицистичної епохи. *Дж. Драйден* і *А. Поп* не були авторитетами для них. Романтиків притягував середньовічний *«вік балад»* і Єлізаветинська епоха, як часи стихійного і бурхливого розкриття природних відчуттів, пора правдивого мистецтва. Вірш класицизму *Вордсворт* і *Кольрідж* іменують «поезією декламації», що не має нічого загального з таємницями людського серця. Нова поезія повинна відкинути всі раціональні нормативи і заговорити голосом природи. Поет для романтиків – пророк. Він подібний шекспірівським блазням, цим вічним дітям, вустами яких Природа виявляє свою волю. Тому і шлях поета – шлях мандрівника і дивака розглядається не як хобі джентльменів (як це було в 18 столітті), а як покликання, дане небом, від якого не можна відхилитися і якому потрібно віддати життя.

Прикладом життя, відданого поезії, може служити доля *Уїльяма Вордсворта*, що народився серед озер Кемберленда і після багаторічних мандрів знову повернувся туди, щоб стати співаком вересових пустищів. Вордсворт не займався практично нічим, окрім поезії, не робив кар'єри, не намагався зайняти вигідну посаду. З'ясувавши для себе ще під час навчання в Кембриджі свою чужість світу соціальної успішності, він завжди прямував туди, куди його вабило серце. Під час Великої Французької революції він зробив пішу подорож по Франції, не дивлячись на небезпеку такої мандрівки. Повернувшись до Англії, він вів жебрацьке, неосіле існування, яке надалі, за часів матеріального благополуччя, примусило його бути захисників знедолених верств населення. В молодості він зблизився з радикальним гуртком *У.Годвіна*, але революційний запал швидко відштовхнув його. Хоча в ці роки народилася повна соціальних викриттів поема «**Рівнина** **Солсбері»** (1791– 1793).

Поселившись, завдяки спадку, в 1797 році на природі, *Вордсворт* стає її співаком. Правда, до цього часу вже були створені такі пейзажно-описові поеми, як «**Вечірня прогулянка»** (1793), «**Образотворчі нариси»** (1793), йшла робота над трагедією «**Жителі прикордонного краю»** (опубл. в 1842). Він створює численні портрети простих сільських мешканців, які разом з іншими природними явищами, сприймаються як творіння «святого задуму Природи», і в той же час – як хранителі вічних властивостей людської натури. Але основними предметами зображення в малих ліричних формах стають для поета квіти, птахи, дерева, пори року.

Малі форми найвідоміша і найпопулярніша в Британії частина спадщини Вордсворта. Вони пронизані *пантеїстичними* настроями. Природа для нього у жодному випадку не є матерією, це Храм, в якому молиться ліричний герой. Це місце Бога, і тому природа є вічною містичною наставницею для людини. Святилище населено втіленнями природних духів, і кожне з них, будь то струмок, хмара або квітка, має свою душу і свою індивідуальність. Звідси – таке трепетне ставлення до звичайної зозулі («Зозуля», 1798), лісових нарцисів («Нарциси», 1804) або співу дівчини-жниці:

І жоден соловей не дав такої насолоди

Тим втомленим мандрівникам, що довго йшли в пісках.

А потім вийшли на оазис прохолодний,

Де тихе джерело співало в камінцях…

Слідом за *єнськими романтиками* *Кольрідж* і *Вордсворт* задумали створення поетичної енциклопедії, яка б об'єднувала в собі квінтесенцію всіх наук, філософських систем і релігій. Спочатку праця носила заголовок «Струмок», але надалі *Кольрідж* відійшов від справи, і Вордсворт продовжив роботу самостійно, давши в 1798 р. поемі нову назву – «**Відлюдник»**. Цій роботі поет віддав 40 років життя. Вона вийшла в друк в 1850 р., вже після смерті автора, під заголовком «**Прелюдія, або Духовне мужніння поета».** Значення цього автобіографічного твору полягає в затвердженні обумовленого провидінням життєвого шляху. Розказуючи про враження дитинства, отроцтва, юності, молодості і зрілої пори, поет веде нас по кругу: дія починається в Кемберленді і закінчується в ньому ж. Первинне відчуття Природи як радості виявляється передчуттям подальшої зустрічі з нею один на один, і ця довгождана зустріч виявляється отриманням істини.

Особливий успіх мала поема «**Річка Даддон»** (1806 -1820). Цей шедевр неспішної філософсько-пейзажної лірики складається з 34 сонетів, що відтворюють прибережні ландшафти на всьому протязі річки, що в'ється в Кемберленді. Поема «**Пітер Белл»** (1819) мала набагато менший успіх і навіть викликала насмішки сучасників. Так само, як і в поемі **«Фургон»** (1819) герой потрібен автору як alter ego, але набагато більш наївне, ніж сам автор. «Лісовий палкий блукач» Пітер Белл або Візник, що об'їжджає північні графства в поемі «Фургон», володіють дитячою свідомістю, яку Вордсворт цінував дуже високо, вважаючи наближеною до істини. У нього навіть є вірш **«Хлопчик-ідіот»** (1798), саркастично висміяний *Байроном*, в якому позбавлена свідомості сільська дитина гранично поетизується**.** У вірші **«Повчання аморальності, що йдуть від спогадів раннього дитинства»** (1800) Вордсворт протиставляє обачливу мораль дорослого світу чистої світосприйняттю дитини, і, звертаючись до останньої, говорить:

Thou, whose exterior semblance doth belie

Thy soul’s immensity;

Thou best philosopher, who yet dost keep

Thy heritage, thou eye among blind

That, deaf and silent, read`st eternal deep

Haunted for ever eternal mind.

«Тиха» поезія Вордсворта зіграла значну роль в подальшому розвитку англомовної поезії. Розмовний стиль, вільний від риторики язик, скромна тематика (для Вордсворта хлопчик, що катається по річці в кориті, є не менш важливим, ніж всі походи Олександра Македонського) – все це передбачило розвиток *імпресіоністичного* стилю.

Слід зазначити, що британське і пострадянське сприйняття творчості *У. Вордсворта* істотно відрізняються. Нам був притаманний «*байроноцентризм»*, що йде від таких незаперечних авторитетів, як *О.С.Пушкін* і *М.Ю. Лермонтов*. Але спадщина *Байрона* виявилася найменше сприйнятою в британській літературі подальших періодів, де за великим рахунком панувало «*вортсвортіанське начало»*, тобто те, що вніс в національну літературну традицію старший сучасник *Дж. Гордона Байрона* - *У. Вордсворт*.

**Семюєль Тейлор Кольрідж** (Coleridge), соратник *Вордсворта* по створенню британської романтичної школи, є не тільки видним поетом, але і видатним теоретиком. Від демократичних настроїв, виражених в ранньому вірші «**Узяття Бастилії»** (1789) він перейшов на консервативні позиції, які значущо виразив в своїх лекціях, присвячених творчості *У. Шекспіра*. Шекспір для Кольріджа – хранитель і захисник вічних основ людського життя. Він завжди підкреслював ту пошану до непорушних законів Універсуму, яка постійно присутня на сторінках творів великого драматурга і поета. Кольрідж багато зробив для розповсюдження ідей німецького *предромантизму* і романтизму в Британії. Він опублікував статті про *Гете, Шиллера, Гейне, Новаліса*. Німецький романтизм привертав його патріархальністю і містичним відчуттям злиття з природою, охоронцем вічних начал людського життя. Поетична свідомість самого Кольріджа також традиційна і містична. «Поезія не повинна бути зрозуміла до кінця», - стверджував поет і виражав своє бачення світу через його *символізування*. В його ліриці, так само, як і в ліриці Вордсворта, виразно проступають *пантеїстичні* мотиви:

Життя - міраж. Біжу, не чувши ніг,

Від радощів і прикростей минулих,

Від марень й відчуттів, загиблих і живих,

Щоб взяти в трав, квітучих вбіч доріг,

Любові й Благочестя мудрість.

У цьому зверненні до природи присутні практично всі складові *пантеїстичного* світогляду. Кольрідж, що вчився в Геттінгенському університеті, був головним провідником ідей *єнської школи* на британському ґрунті. Його і *Вордсворта* пантеїзм близький до натурфілософії *Ф. Шеллінга*. Бог живе в природі, яка є його Храмом. Правда, природа – лише одна з іпостасей Бога, але всі її складові є божественними елементами єдиного цілого. Відчути містичні таємниці природи може лише романтик, як істота, виступаюча посередником між таємницями буття і всією рештою людства.

Три поеми Кольріджа – «**Оповідь про старого мореплавця»** (1798), «**Крістабель»** (1798) і «**Кубла Хан»** (1798) буквально наповнені потойбічним. Але найбільш відома **«Оповідь про старого мореплавця»**, де убитий безтурботним моряком альбатрос утілює вину людини перед Природою.

На морі відвіку існує повір'я про те, що альбатроси, які практично ніколи не сідаючі на землю, є душами загиблих на морі людей. Вони служать оберегами для мандруючих по океанських просторах судів і тому їх не можна вбивати.

Старий моряк розказує гостям на весіллі про випадок на морі, який перевернув все його життя. Корабель, понесений штормом до Південного полюса і затертий серед льодів, рятує альбатрос. Але безглузде вбивство прекрасного птаха обертається для всієї команди судна численними бідами. Корабель починають переслідувати загадкові сили океану, тому що птахи-обереги відвернулися від нього. Море зберігає мовчання, і матроси перестають розмовляти один з одним. Жахлива тиша нависає над проклятим судном. На горизонті підіймається криваво-червоне сонце, і ми бачимо жменьку людей, безсилу перед гнівом Природи. Птахи більше не приносять добрих вітрів, судно потрапляє в мертвий штиль і в гнилу масу водоростей, на ньому закінчується прісна вода.

Розлючені матроси вішають на шию винуватця всіх бід мертвого альбатроса, сподіваючись на те, що духи океану зрозуміють, хто порушив табу, і дозволять іншим вижити. Але природа мстить жорстоко. В той час, коли люди вже п'ють власну кров, перед ними з’являється корабель, який йде по воді без вітру і без течії. Він немов піднявся з проклятих глибин океану. На кораблі-примарі до них наближалися Смерть і Життя-в-Смерті. Вони розігрують членів команди між собою, і вбивця опиняється у розпорядженні Життя-в-Смерті. Іншим дароване припинення земних мук.

Життя-в-смерті - жінка із золотими локонами, яскраво-червоними губами і блідим обличчям. Краса її викликає страх, як бачення красивої, але безживної примари. Вона – посланець Полярного Духу, який захищає своїх підданих – птахів, звірів і риб.

Вмерши і знову воскреснувши, залишившись один в океані, винуватець всіх лих чекає смерті, але вона не приходить. І раптом він чує голоси, які судять його і присуджують до життя, але життя в муках совісті. Відтепер він бродитиме по землі, як Каїн і Агасфер, розказуючи людям про те, що відбулося. Він благає людей любити в цьому світі все, що створене Богом, і у жодному випадку не намагатися втручатися в його волю.

Поема Кольріджа, завдяки мові, і формі, наближеній до старовинної балади нагадує біблійну легенду. Йому вдається досягти максимальної значущості своїх образів-символів і донести до читачів ідею недоторканності природних заборон. Не «Кольрідж першим створив ці чари, це зробив великий і правдивий Божий поет-лауреат на ім’я Природа», - сказав в романі *„Мобі Дік”* про поему і її ключовий образ американський романтик *Г. Мелвілл*.

Повну протилежність *„лейкістам”* складав **Персі Біші Шеллі** (Shelley), поетом-романтиком, що також перебував в конфлікті з британським істеблішментом. Шеллі був абсолютним романтиком, не здатним жити за законами світу звичайних людей. Якщо пригадати вислів *Е.Т.А. Гофмана* «є музиканти, а є просто хороші люди», то Шеллі однозначно відноситься до перших. Його родовита сім'я мріяла помістити свого дивного сина в лікарню для психічнохворих, навіть тоді, коли майбутній поет був ще дитиною. Його переслідували видіння, подібні видінням *У. Блейка*. Але якщо в Блейка вони носили, швидше, естетичний характер, то Шеллі бачив померлих і навіть саму Смерть.

Будучи студентом Оксфордського університету, баронет створив собі репутацію безбожника і атеїста тим, що під впливом філософського вчення *Д. Юма* опублікував брошуру «**Необхідність атеїзму»** (1811) і був виключений за це з університету. Незабаром, у філософському етюді «**Про життя»** (1812 – 1814) він відмовиться і від матеріалізму, і від позитивізму, визнавши ці доктрини занадто обмеженими, але виклик традиційним підвалинам він кидатиме завжди.

Ознайомившись під час своїх незліченних подорожей із життям ірландського народу, Шеллі став лютим поборником ідеї національної незалежності Ірландії. Він, будучи підданим британської корони, не приховував своїх республіканських переконань, захищав права робітників, був прихильником жіночої рівноправності і свободи розірвання невдалих браків. Загалом, його духовний вигляд повністю суперечив такій важливій для Сполученого Королівства якості, як традиційність. Не дивлячись на це, сучасні британці вельми позитивно відносяться до спадщини Шеллі, наголошуючи на його безумовній поетичній майстерності.

Поезія Шеллі прекрасна і велична, вона дихає пристрасною любов'ю до ідеальної краси. Образи, створені його могутньою уявою, величаві і повні відваги, але їм не вистачає життєвої сили. Шеллі не пройшов шлях, подібний шляху *Байрона*, який від романтичних пристрастей звернувся до життєвої правди.

Шеллі жив і помер як абсолютний романтик, палкий і свято віруючий в щасливе майбутнє всього людства. Щоб краще зрозуміти умонастрій Шеллі, можна звернутися до його полеміки з його ж другом *Т.Лавом Пікоком*, що опублікував в 1820 р. статтю «*Чотири століття поезії».* «Думка його тонка // І ранить глибше за гострий клинок», - сказав Шеллі про Пікока в поетичному посланні до *М. Гісборн*[[1]](#footnote-1). Річ у тому, що знавець античності, поет і письменник *Пікок* був вельми скептично набудований по відношенню до романтизму. Він був прихильником здорового глузду і не розумів прагнення романтиків населити світ неіснуючими, на його думку, речами («Ми дуже добре знаємо, що в Гайд-парку немає дріад, а в Ріджентськом каналі – наяд»). На думку *Пікока*, сучасні романтики – це дорослі чоловіки, які спати не можуть без дитячого брязкальця. Вони намагаються повернути поезії її стародавній статус, але часи безжально змінилися, і зараз наука, а не поезія є основною сферою духовної діяльності людини. У відповідь на насмішки *Пікока* Шеллі опублікував в 1821 р. статтю «**Захист поезії»,** в якій висловив свої думки про місце поета в суспільстві. Орієнтувався він при цьому на одного з основоположників британської поетичної школи *Ф. Сідни* і його статтю «*Захист поезії»* (опубл. в 1595), що зіграла видну роль в розвитку національної літературної традиції. Для Шеллі поезія і наука є «єдиним відгомоном вічної музики буття». Вони не протилежні одна одній. Математик *Піфагор* – не менший поет, ніж *Шекспір*, якого, у свою чергу, можна вважати великим філософом і знавцем людських душ. Поезія, несуча красу, робить людей створеннями, відмінними від тварин, тому що вона – протилежна егоїзму. «Поезія не дає загинути хвилинам, коли на людину сходить Божество», - цей афоризм Шеллі дає повне уявлення про його розуміння творчості.

У «Захисті поезії» Шеллі розкриває своє розуміння романтичного епосу. На його думку, романтик повинен звертатися не до повістей, що реагують на злобу дня, а прагнути відображення «незмінних начал людської природи», тобто творити не по законах певного історичного моменту, а по законах загального буття. Тут ми, звичайно, бачимо перед собою одну з основних якостей *романтизму* – створення *індивідуальної міфології*. Саме по міфологічних законах творив Шеллі свій позачасовий романтичний епос.

Його перша поема – «**Королева Маб»** (1813) – через алегоричну форму викривала порочність суспільства і його інститутів. Наступне за нею «**Повстання Ісламу»** (1817 -1818) виправдовує насильне скидання деспотії. В передмові до поеми поет говорить про надзадачу свого твору: «… мені хотілося запалити в серцях моїх читачів благородне натхнення ідеями свободи і справедливості, ту віру і те сподівання чогось благого, якого ані насильство, ані спотворення, ані забобон не можуть абсолютно знищити в людстві». Міркуючи про духовне стан 19 ст., Шеллі вже в 1818 р. передбачає загальний настрій краху ілюзій і пов'язує це з результатами Великої Французької революції. Але його власний настрій відрізняється оптимізмом. Кровопролиття часів якобінського терору він пояснює тим, що народ, якого довгий час топтали як раба, не може відразу стати цивілізованим і висококультурним. Для цього потрібен довгий процес еволюції. Але результати подій у Франції, не дивлячись на їх уявний провал, поет оцінює позитивно. Велика Французька революція почала шлях людей всієї земної кулі до свободи і справедливості. Цей шлях буде довгим, але він обов'язково увінчається успіхом. Ця думка і визначає основний настрій «Повстання».

Поет визначив жанр поеми як «видіння», прагнучи, таким чином, надати їй пророче значення. «Видіння» - жанр середньовічної літератури, що вплинув на *«Божественну комедію» Данте Алігієрі*. Лаон і Цитна, двоє закоханих, віддають свої життя за майбутнє, і хоча їхнє земне життя виявилося повним мук і страждань, в світлому Храмі Духу вони дізнаються про плоди своїх подвигів. Люди пам'ятають про них, боротьба за свободу продовжується.

«Повстання Ісламу» можна вважати першим твором британської літератури, пов'язаним з проблемою жіночої рівноправності. «Як чоловік здатен бути вільним, // Коли поряд з ним рабиня?» - запитує поет, виступаючий заразом за руйнування всіх патріархальних традицій, що сковують, на його думку, ініціативу людини.

Боротьба за Царство Свободи виглядає як справа украй невдячна. Великодушний Лаон не дозволяє співгромадянам позбавити життя ненависного всім Тирана. Він вірить в духовне переродження деспота, і помиляється. Відпущений на волю Тиран збирає найманців у чужих землях і насилає їх на власну країну. Так радісний бенкет перемоги перетворюється на поле, усіяне трупами.

Вслід за *Дж. Мільтоном* Шеллі бачить в процесі наділу людей духовною індивідуальністю і здатністю опору не стільки зло, скільки благо. Згорілі на вогнищі ратоборці Волі стають жертвами злобних жерців, зібраних зі всього світу. Вони вмирають як святі пророки, і, звичайно, після смерті опиняються в Раю, де ангели із срібними крилами вітають їх.

У трагедії «**Ченчи»** (1819) ми знову бачимо філософське осмислення конфлікту між тиранією і незалежністю. Перед нами – трагедія сім'ї багатого римського вельможі, де батько, граф Ченчи, нехтуючи всіма нормами моралі, користується необмеженою підтримкою папського двору, і, що цікаво, самого Господа Бога. Так, в усякому разі, здається його дітям, що не бачили від старого розпусника нічого, окрім знущань. Події розвертаються в 16 столітті не випадково. Шеллі роздумує над суттю ренесансного перевороту в свідомості людства і обвинувачує в цьому не тих, що відвернулися від церкви, а саму католицьку церкву, що загрузнула в сріблолюбстві і забула заповіти Христа.

У центрі зображення – дочка Ченчи, красуня Беатріче - збезчещена власним батьком і палаюча ненавистю до деспота. Протест Беатріче наростає поступово. Вона намагається шукати захисту у Папи Римського, але глава церкви залишається глухий до благань нещасної дівчини. Доведені до відчаю діти вирішуються на вбивство батька і опиняються в руках правосуддя, безжального до них. Не можна сказати, що трагедія є апофеозом батьковбивства. Не випадково незабаром після того, що відбулося, в замок прибуває легат з вимогою арешту Ченчи. Але засудження Беатріче на смерть також виглядає неправомірним і жорстоким дійством.

Беатріче - характерна для Шеллі героїня. Образ, що ідеалізується, поєднує в собі красу, розум, доброту і силу характеру. Але саме їй вкладає поет в руки кинджал і примушує вчинити смертний гріх, прирікаючи себе на пекло. Перед стратою дівчина виказує важливі сумніви: вона сумнівається в справедливості Бога. «Безжалісність небесна» засудила Ченчи на процвітання, а його злощасних дітей – на незаслужені страждання. Рок правил рукою Беатріче, яка була змушена в кінці свого короткого життя вимовити страшні слова: «немає ні Небес, ні Бога, ні землі — а тільки тьма, і пустка, і безодня...». Так затверджується право людства на боротьбу і опір.

Лірична драма «**Прометей Звільнений»** (1820) буквально дихає оптимізмом. Міфологема Прометея, покараного Зевсом (Юпітером) за допомогу людям і звільненого сином смертної жінки Гераклом, в Новий час стала традиційною для тираноборче набудованих художників. В Шеллі Прометей виступає символом самопожертвування. Будучи прикованим до скелі на Кавказі, титан залишається титаном. Він вірить в своє призначення і ні хвилини не сумнівається в грядущому падінні самодержавної влади Юпітера. Його кохана, океаніда Азія, відправляється до вічної істоти Демогоргону, що не «має ані рис, ані образу», і питає у нього: чому такий несправедливий світ? Єство, що не знає ні народження, ні смерті, відповідає: тому що так передбачив єдиний Бог. Та нічия влада не буде вічною і боротьба за справедливість має право на існування. Демогоргон сповіщає Юпітера про закінчення його правління, після чого Геркулес звільняє Прометея, і на землі торжествують Розум і Любов. Любов і Розум в синтезі породжують Терпіння, Мудрість, Доброту. А верховним божеством в цьому щасливому і, на жаль, утопічному світі стає Краса. На такій життєстверджуючій ноті Шеллі передчасно пішов з життя, залишившись для подальших поколінь вічно молодим і вічно віруючим романтиком.

Цікаво, що Шеллі-епік вельми відрізняється від Шеллі-лірика. В поемах він декларативний, прямий і завзятий. В малих формах нерідко тихий і зажурений. Багато його віршів були знайдено і опубліковано тільки після смерті поета і, навіть для його дружини, *Мері Шеллі*, виявились відкриттям. Наприклад, «**Рядки»** (1822), створені незадовго до смерті. Цей вірш нерідко називають «**Розіб'ється лампада…»** (за початковими словами) і уражаються його протилежності тому іскрометному оптимізму, яким наповнені поеми. Дар творчості порівнюється тут з лампою, що перекинулася, і зламаною лютнею, нікому не потрібними і позакиданими.

Загалом, лірика Шеллі виявляється набагато більш життєвою, ніж його поеми. Навіть тираноборчий мотив в ній звучить інакше. На вірш «**Озімандія»** (1817) поета наштовхнули повідомлення в газетах про знахідку в пустелях Єгипту. Залишки напівзруйнованої, колись гігантської, статуї зберегли ім'я її прототипу – грізного царя Озімандії:

Я стрів мандрівника — й такі слова

Він мовив: «Статуя серед пустині

Стоїть розбита, поряд — голова

Пощерблена, і з уст її донині

Не стерся усміх владної гордині.

Як видно, добре скульптору були

Ті риси знані, що пережили

I руку майстра, й серце, що до зброї

Та ґвалту прагло. Нижче — кілька слів;

«Я — Озімандія, я цар царів,

А це — діла мої. Тремтіть, герої!»

Навколо — пустка, та руїни тінь,

Німі уламки статуї старої,

Та безконечна мертва далечінь.[[2]](#footnote-2)

Замість пристрасного заклику до насильного скидання тиранії, тут звучить філософське положення про нікчемність всього земного і тлінного, приреченого на смерть без жодних зусиль з боку людства.

Мотив смерті можна вважати одним з основних в ліриці Шеллі. На ранню смерть *Дж. Кітса* він відгукнувся філософською поемою «**Адонаїс»** (1822), в якій порівняв поета з вмираючим і воскреслим богом. Причому те, що більшість людей вважає життям, насправді є чимось на зразок лунатичного сну, блуканням у тьмі. Істинне життя починається після смерті.

Дружина П. Біші Шеллі, **Мері Шеллі** (уроджена Годвін) була дочкою «соціального романтика» *Уїльяма Годвіна* (Godwin), філософа і автора роману*«Калеб Вільямс»* (1794), а також багатьох «готичних» романів, що зберігають зв'язок з просвітницькими традиціями. Годвін по своєму умонастрою був близький до *утопічного соціалізму*, його трактат*«Міркування про політичну справедливість»* (1793) що викликав захоплення *Р.Оуена[[3]](#footnote-3)***,** наочно це демонструє. Сім'ю *Уїльяма Годвіна*і письменниціта публіциста *Мері Уолстонкрафт,* автора *«Захисту прав жінки»* (1792) відрізняли радикальні переконання. Вихована в атмосфері суспільної боротьби і свободи Мері в 1814 р. стала цивільною супутницею життя *П.Б. Шеллі.* Після самогубства Гарієтт Шеллі, законної дружини поета, їх брак був освячений церковним обрядом, але скандальна репутація ще довго переслідувала письменницю (до суспільного осуду додалося ще самогубство Фанні Шеллі, сестри Мері). Після смерті чоловіка в 1822 г. Мері присвятила життя публікації його спадщини і власній літературній праці. Та якщо *Персі Біші Шеллі* творив піднесенні утопії, то його дружина – похмурі антиутопії. Її роман «**Остання людина»** (1826) буквально кристалізує цей жанр, що став одним з основних у 20 столітті. Вона написала шість романів, але до історії літератури увійшла, завдяки самому ранньому із них. «**Франкенштейн, або Сучасний Прометей»** (1818) дивним чином вступає в суперечність з світоглядом *П. Біші Шеллі*. «Франкенштейн» розказує про велике діяння, що обернулося не менше великою помилкою.

Швейцарський учений Віктор Франкенштейн, займаючись вивченням праць стародавніх алхіміків і кабалістів, відкриває таємницю штучного створення живої матерії. Йому здається, що він ощасливив людство, випередивши сучасну хімію і медицину. Тепер можна перемогти саму смерть, адже штучна жива матерія, що обновляється, дає можливість вічного існування. Віктор вирішується на експеримент, але створена ним істота «з тьмяними очима» виявляється настільки потворною, що попадає в обстановку загального страху і презирства. Трагедія штучного «творіння» полягає в тому, що воно має здатність мислити і відчувати, та природний світ відкидає його як «демона». Навколишні селяни з жахом дивляться на потворного гіганта, який наївно намагається подружитися із ними. Знедолена істота озлоблюється, і Віктор розуміє, що вона може принести людству чимало зла. В гонитві за велетнем гине учений, а нещасливе чудовисько спалює себе, бажаючи знищити таємницю своєї клітинної будови, щоб страшний експеримент більше ніколи не повторився.

У 20 ст. гротесковий виродок, породжений романом М. Шеллі, став, разом з графом Дракулою, одним з основних персонажів масової культури «жахів». Численні вульгаризатори, заінтриговані зовнішністю героя, випустили з уваги філософське значення твору. Похмура думка письменниці затверджує всесилля раз і назавжди встановлених обмежень людського існування. Рубіж смерті непереборний, і спроби порушення встановлених ззовні законів ведуть до безумства самознищення. Дивно констатувати подібний світогляд у дочки таких радикалів, як *Уїльям Годвін* і *Мері Уолстонкрафт*.

У кишені мертвого *Персі Біші Шеллі* знайшли том віршів **Джона Кітса** (Keats), представника так званої *«міщанської»* (або бюргерської) школи романтизму. Особливість творчості цього співця гедонізму полягає в наївному, як би дитячому погляді на світ. В ньому немає самовпевненої іронії *Байрона* і зарозумілого радикалізму *Шеллі*. Ліричний герой Кітса – не дуже добре освічена проста людина, яка просто споглядає світ і бачить красу в звичайних явищах. Хоча, слід віддати належне аристократам *Байрону і Шеллі*, які захищали тиху музу Кітса від нападок гордовитої лондонської критики.

Британське літературознавство називає романтизм Кітса «чуттєвим» («sensuous»), тобто позбавленим аналітизму. Кітс немов передбачає розвиток *імпресіонізму*. Він нічого морально і, вже тим більше, соціально, не оцінює, а просто співає про красу природи, переживання, пов'язані із сприйняттям класики, милується об'єктом неподіленої любові. Правда, за рік до смерті, в 1820 р. Кітс почав під впливом *Персі Біші* *Шеллі* творити філософсько-алегоричну поему «**Гіперіон»,** присвячену падінню старих і народженню нових богів. Але в історію літератури він увійшов, перш за все, як майстер малих форм, які можна назвати листами-звертаннями до домашнього кота, до осені, до весняних кольорів:

Thou shalt, at one glance, behold

Daisy and marigold;

White-plumed lilies and first

Hedge-grown primrose that hath burst

Shaded hyacinth, always

Sapphire queen mid-May.

[Як ти можеш не помічати

Маргаритки і чорнобривці;

І прикрашені білими пір'їнками лілії, і першу

Примулу живоплоту, що з'явилась і

Затьмарила гіацинт, що звик бути

Сапфіровим королем середини травня.[[4]](#footnote-4)]

Сенсом творчості цього поета можна визнати слова, виказані ним в «**Оді грецькій вазі»** (1819):

Beauty is truth, truth is beauty, - that is all

Ye know on earth, and all we need to know

[Краса є правда, правда є краса, - от і все

Що ми знаємо на землі, і все, що нам потрібно знати]

Можна додати: шукання рації здавалося Кітсу трагічною помилкою.Початкові слова **«Ендіміона»** (1818) - «А thing beauty is а joy for ever.» («Явище краси – вічна радість») – вельми важливі для британської культури. Коли в другій половині 19 століття в Британії виникне «*Братство прерафаелітів»,* художників-естетів, що вибрали своїм ідеалом прекрасне і наївне мистецтво «дорафаелівських» часів, один з його ідеологів *Джон* *Раскін* (Ruskin) назве свою книгу про відродження середньовічних ремесел «*А joy for ever»* («Радість назавжди», 1880). Для англомовних читачів ці слова Кітса означають занурення в красу природного, ще не спотвореного техногенною цивілізацією світу.

У літературі романтизму абсолютна першість належала ліриці. Хоча проза також несла в собі істотний поетичний заряд. Такими були твори попередника *декадансу* **Томаса де Квінсі** (De Quincey), поета, есеїста, критика і письменника. Його романізована автобіографія «**Сповідь опіомана»** (1822) розказує про долю людини, що намагається знайти штучний рай, а знаходить цілковите рабство. Та книга де Квінси не є просто описом поступового занурення людини в наркотичну залежність. Автор розказує про пережите, і світ в його зображенні виглядає вмістищем зла. А осереддям диявольських сил стає Лондон, як місце величезних капіталів і страхітливої убогості. Пошуки штучного раю якраз обумовлені неможливістю подолання несправедливості і жорстокості цього світу.

«Сповідь» складається з трьох частин. Перша – «*Попередня сповідь»* - розказує про поневіряння убогої молодої людини у величезному місті, про його пізнання тих сторін дійсності, які приховані від очей благополучних буржуа. Оксфорд-стріт, вулиця, де продаються наркотики, мешкають повії і злочинці, стає фоном зображення. Герой знаходиться в покинутому будинку разом з дівчинкою-жебрачкою, залежить матеріально від одного із кримінальних елементів і жорстокий вітер безнадійності чорним покривалом накриває похмуру картину, яка розвертається перед нами. Друга частина – «*Захват опіумом»* - відображає полягання неприродної радості, в яке занурюється людина, що намагається втекти від реальності. Опіум заставляє замовкнути гнів, забути про муки совісті, він створює ілюзію благополуччя і дає можливість реалізації мріянь, якщо не насправді, то в уяві. Третя частина – «*Тортури опіумом»* - показує зворотну сторону втечі від життя. Автор дає детальне зображення відчуттів людини, весь організм якої отруєний. Дратівливість, безсоння, опухла щелепа, затуманена свідомість і повне безсилля при муках совісті, що збереглися, перетворюють життя на пекло. Всі три частини з'єднані образом шістнадцятирічної повії Анни, що потрапила на Оксфорд-стріт, завдяки «справедливості» британської судової системи, яка перетворила дівчину на бродягу. Де Квінси не аналізує людські катастрофи з соціальних позицій. Про причини, що штовхнули Анну на панель, згадується побіжно, але ми уражаємося жахливій несправедливості життя, що знівечила життя чистої людини. Для розповідача Анна – свята. Він порівнює її з Марією-Магдалиною. Коли така ж незаможна, як і вона, людина, втратила свідомість прямо на вулиці, Анна, не замислюючись, віддала останній гріш на вино і булку для нещасного. Шляхи героїв розійшлися. Вони загубилися у нетрях величезного міста. Рання смерть є тим, що бажає автор жінці, яка назавжди залишилася для нього етичним орієнтиром. Оповідач постійно повертається до цієї істинної душі, хай втраченої в реальності, та новознайденої в його уяві.

У 1845 р. де Квінси створив продовження «Сповіді», одна з частин якої – «**Левана і Мадонни скорботи»** - створює страшну по своїй безнадійності *індивідуальну міфологічну* картину світу. Всесвітом править богиня Левана, їй підлеглі три сестри: Мадонна сліз, Мадонна зітхань і Мадонна тьми. Три сестри співзвучні трьом Мойрам (Паркам), античним богиням долі, вони такіж сумні і мовчазні, але більш емоційні. Якщо Парки утілювали безлику силу фатуму, то Мадонни де Квінси тужать. Мадонна сліз – найдобріша з трьох – оплакує і наставляє. Вона утілює очищаючу силу страждання. Мадонна зітхань протегує всім приниженим і пригноблюваним. Та вона може лише підтримати духовні сили парій суспільства, змінити долю не в її силах. Найстрашніша – Мадонна тьми. Ця могутня істота породжена злістю, що таїться в серцях людей. Її рухи хаотичні і безглузді, Та існування – безперечне.

У прозі де Квінси далеко не все можна прямо тлумачити. Будучи послідовником і учнем *С. Кольріджа*, цей письменник категорично відкидав дидактизм в літературі. Мистецтво не повинне виховувати і наставляти, як воно це робило в епоху Просвітництва. Мистецтво повинне вирощувати паростки співчуття, будити трансцендентну тягу до добра інстинктивно, через «шифр» і *символ*. Взагалі все раціональне, правильне і впорядковане відштовхувало письменника. Його есе «**Вбивство як одне з витончених мистецтв»** (1827) є пародією на церковну проповідь і, одночасно, на університетську лекцію. Пародіюючи дидактичність, письменник роздумує про Каїнів гріх, як про прояв непересічної особистості. Вбивця ніколи не буває, на думку де Квінси, сірою фігурою. Це осяяні Сатаною істоти, гідні детального розгляду. «Винищувальне мистецтво» - теж мистецтво, і під силу воно далеко не кожному. Уявний аморалізм «лекції» насправді розвінчується самим же автором, адже ті вбивства, про які він розказує особливо детально (злочини Уїльямса і братів Мак-Кинзів), виявляються розкритими завдяки випадку. Немов Бог карає безжалісних вбивць, не дивлячись на всю «неперевершеність» їхніх діянь. Просто етичний початок в прозі де Квінси виявляється завуальованим тягою до *парадоксу* і *епатажу*.

Письменник характеризував стиль своїх оповідань як «схвильовану прозу», тобто прозу, насичену суб'єктивним ліричним началом. Мова його розкріпачених есе надзвичайно поетична і ритмічно організована. Похмура картина світу завжди залишається художньою. Не випадково вона привернула пильну увагу художників *«чистого мистецтва»*. *О. Уайльд* захоплювався «Вбивством», як неперевершеним взірцем. Та де Квінси привернув увагу не тільки естетів. *Чарльз Діккенс* надзвичайно високо цінував творчість письменника, що зробив ізгоїв суспільства не фоном, а центром зображення. Він успадковував в де Квінси не тільки містично-християнський підхід до проблем бідності, але і форму скетчу (ескізу, етюду, нарису). Створюючи свої *«Нариси Боза»* і *«Записки Піквікського клубу»*, *Діккенс* спирався на досвід де Квінси в плані віддзеркалення життя в стилі різких і могутніх, вражаючих уяву, різноманітних мазків, що поєднують трагізм і гумор. Надалі містично-християнський підхід до знедолених виявився і в творчості *В. Гюго,* і в спадщині *Ф.М. Достоєвського.* В Ненсі з роману *Діккенса* *«Олівер Твіст»* і в Соні Мармеладовій з *«Злочину і покарання»* ми бачимо літературних «двійників» зганьбленої та святої Анни, оспіваної де Квінсі.

Зображення величезного міста як осереддя зла надалі отримає своє продовження і в творчості популяризатора де Квінсі у Франції *Ш. Бодлера,* і в спадщині *О.* *де Бальзака* і *Т. Готьє.* *М.В. Гоголь* ознайомився із «Сповіддю опіомана» в 1834 р. в украй спотвореному перекладенні, в якому невідомий «доброзичливець» змінив фінал. У виданому в Росії варіанті розповідач знову знаходить Анну, причому зустрічається із нею на балу, де бачить колишню повію у всьому блиску перетворення. Він б'ється за неї на дуелі і стає її супутників життя. *Гоголь* чуттям художника уловив брехню інтерпретатора. І в своєму *«Невському проспекті»* викрив казкове перетворення. Правда, його миловидна вулична жінка нічого загального із святою не має, але показ Петербургу як житла диявола – дуже близький до розуміння мегаполісу у британського письменника. *І.С. Тургенєв* і *О.І. Герцен* бачили в де Квінсі цінного спостерігача «фізіології» великого міста і неодноразово згадували його в листуванні.[[5]](#footnote-5)

Де Квінсі породив особливий вид романтичної критики. Він творив її в жанрі есе, дуже далекому від аналітичних розборів епохи *раціоналізму* (18 в.). Його численні відгуки на сучасні літературні твори і на зразки минулих часів носять етюдний, позараціональний характер, і більше нагадують невимушену бесіду з читачем, ніж ґрунтовний розгляд («Про стукіт у ворота у Шекспіра («Макбет»), 1823 і ін.). Взагалі, засновником жанру есе вважається французький філософ *М. де Монтень*. Але де Квінсі переніс якості есе на літературну критику. Даний підхід виявився плодоноснимі породив велику кількість есеїстичної прози надалі.

1. цит. за Е.Ю.Гениева. Сатирик Пикок, "Смеющийся философ" // Пикок. Аббатство Кошмаров. Усадьба Грилла. - М., Наука, 1988. – С. 5

   [↑](#footnote-ref-1)
2. переклад В. Мисика [↑](#footnote-ref-2)
3. Оуен Роберт – британський соціаліст-утопіст, засновник ряду потерпілих невдачу комуністичних селищ в Шотландії і в США [↑](#footnote-ref-3)
4. тут дається підрядковий переклад через відсутність художнього [↑](#footnote-ref-4)
5. Тургенєв І. С. Листи. - Т. III. - М.-Л.:1961. - С. 45 (6 грудня 1856 р.); Герцен О. И. Зібрання творів. В 30 т. - Т. XXVI. – М.: 1962. - С. 60 (25 грудня 1856 р.); Там же. - Т. XXVII. - Кн. I. - М.: 1963. - С.393 (26 грудня 1863 р.) [↑](#footnote-ref-5)