

Нагайцева Ксения Анатольевна

КОНЦЕПЦИЯ БОЖЕСТВЕННОГО ПРИСУТСТВИЯ В ЦИКЛЕ "ПОРТУГАЛЬСКИЕ СОНЕТЫ"
ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ

В статье рассматривается насыщенность духовными мотивами цикла "Португальские сонеты" Элизабет Баррет Браунинг; особый акцент сделан на присутствии образа Бога. Автор статьи приходит к выводу о значительной роли данного образа, мотивируемого как культурными процессами времени, так и спецификой личного мироощущения поэтессы. Неоднозначное восприятие Бога, как независимой личности и транслятора мыслей лирической героини, обусловило оригинальное художественное воплощение цикла, обогатив его новыми концептуальными тенденциями.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/5-2/4.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 5(59): в 3-х ч. Ч. 2. С. 22-27. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phi@gramota.net

“FROM A SHORT STORY TO A NOVEL” AS ONE OF THE TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF THE ENGLISH NOVELLA GENRE OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Lebedeva Ol'ga Vladimirovna, Ph. D. in Philology
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
olgalebedeva79@mail.ru

The article analyzes the process of interaction of a short story and a novel as one of the tendencies of the development of the English novella genre of the 20-30s of the XX century. By the example of the works by V. Woolf, J. Joyce and D. H. Lawrence the vector of movement from a short story to a novel is examined when a small genre acts as a foundation which literary techniques are developed on. Then they find their expression in a novel prose.

Key words and phrases: novel; short story; inter-genre interaction; poetics.

УДК 821.111

В статье рассматривается насыщенность духовными мотивами цикла «Португальские сонеты» Элизабет Баррет Браунинг; особый акцент сделан на присутствии образа Бога. Автор статьи приходит к выводу о значительной роли данного образа, мотивируемого как культурными процессами времени, так и специфической личной мироощущения поэтессы. Неоднозначное восприятие Бога, как независимой личности и транслятора мыслей лирической героини, обусловлено оригинальное художественное воплощение цикла, обогатив его новыми концептуальными тенденциями.

Ключевые слова и фразы: Элизабет Баррет Браунинг; любовная лирика; сонетный цикл; духовные искания; образ Бога; любовь как божественное чувство.

Нагайцева Ксения Анатольевна

Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана
owner3333@mail.ru

**КОНЦЕПЦИЯ БОЖЕСТВЕННОГО ПРИСУТСТВИЯ
В ЦИКЛЕ «ПОРТУГАЛЬСКИЕ СОНЕТЫ» ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ**

«Португальские сонеты» Элизабет Баррет Браунинг («The Sonnets from the Portuguese») вызывают особый интерес, так как являются примером утончённого воплощения в избранном жанре сонета любовной лирики. Выразительное, оригинальное воплощение темы любви в цикле выделяет данное произведение не только в творчестве самой поэтессы, но и во всей английской поэзии XIX века. На создание цикла поэтессу вдохновило сначала заочное, а затем непосредственное, более близкое знакомство с будущим мужем, поэтом Робертом Браунингом. «Португальские сонеты» стали своеобразным «дневником», поэтическим зеркалом, отразившим развитие отношений влюблённых, но, прежде всего, чувств, переживаемых поэтессой. Цикл, имеющий автобиографическую основу, приобретает тенденцию к реалистическому изображению чувств. Тем не менее воплощенная история любви выделяется нетипичной для любовной лирики особенностью. В поэтическом пространстве цикла в процессе изображения развития чувств, прежде всего, чувств лирической героини к герою, а значит, в пространстве двух чётко выделяемых в данном цикле персонажей присутствует третий образ – образ Бога как воплощения высших сил, выполняющий ряд значимых содержательных и художественных функций, без анализа которых невозможно понимание «Португальских сонетов».

Цикл «Португальские сонеты» создавался поэтессой во время переписки и редких встреч с возлюбленным в 1845-1846 годах. В 1850 году состоялась публикация цикла, имевшая заметный успех у читающей публики. Заметим, что время создания произведения приходится на значимый в религиозном и духовном плане период английской истории, а именно: начало викторианской эпохи (1837-1901 гг.). В этот период религиозные вопросы становятся особенно актуальными из-за происходивших масштабных изменений в стране и, соответственно, в сознании общества. Завершение индустриальной революции, рост популярности утилитаристской доктрины, утверждавшей господство частного интереса, возникновение массового производства, естественнонаучные открытия, опровергающие традиционную креационистскую концепцию мироздания – все эти явления и процессы обозначили назревающий кризис веры и морали, падение авторитета церкви, что, в свою очередь, спровоцировало попытки сопротивления сложившимся тенденциям в социальной жизни. Например, реформы 1832 года, среди которых нужно отметить «Билль об Ирландской церкви», приостановивший деятельность некоторых епархий, существовавших за счёт пожертвований католиков, вызвали серьёзную тревогу в кругах духовенства, опасавшихся таких же реформ и по отношению к англиканской церкви [3, с. 4]. В конечном счёте это привело к возникновению движения трактарианцев, поставившего перед собой задачу религиозного возрождения английской церкви. Особую привлекательность для широкого читателя начинает приобретать эпоха Средневековья как период величия христианской церкви. И неслучайно произведения средневековой литературы и фольклора становятся всё более и более популярны.

Так, в «Очерках по истории христианского искусства» (1847 г.) лорд Линдсей доказывает превосходство средневекового искусства над античностью, заключённое, прежде всего, в общении с Богом. Видный представитель трактарианцев, поэт и теоретик поэзии Джон Кебл, издаёт «Лекции о поэзии» (1832-1841 гг.), в которых утверждает, что поэзия является мощной силой нравственного и религиозного воздействия, она, как и религия, имеет целью постижение внутренней, «божественной» сущности бытия [Там же, с. 7]. Таким образом, протестная реакция против разрушения традиционных представлений о нравственности, духовности и месте человека в созданном Богом мире, затронув сферы живописи, философии, политики и искусства, не могла не приобрести оригинальное выражение и в поэтическом творчестве талантливой Элизабет Баррет Браунинг как современницы подобных тенденций в духовной жизни общества.

Поэзия Элизабет Баррет Браунинг характеризуется многообразной тематикой. Это и лирические переводы древнегреческих поэтов, и стихотворения острой социальной тематики, среди которых знаменитое произведение «Плач детей» («The Cry of the Children»), близкое по тематике к социальной чартистской поэзии своей критикой эксплуатации детского труда, и поэма «Ухаживание за леди Джералдиной» («Lady Geraldine's Courtship»), представляющая собой «современный роман» на основе куртуазного незамысловатого сюжета, и поэма «Аврора Ли» («Aurora Leigh»), посвящённая проблемам женской эмансипации, и политическое произведение «Окна дома Гауди» («Casa Gaudi Windows»), повествующее о революционных событиях в Италии в 1848-1849 годах. Однако духовная проблематика всегда оставалась в пространстве основных интересов поэтессы благодаря религиозным, более того, мистическим взглядам Элизабет, прошедшим определённую эволюцию в течение её жизни.

Элизабет Баррет Браунинг воспитывалась в религиозной семье. Её брат Эдвард, с которым она была очень близка, являлся активным членом некоторых миссионерских христианских сообществ. Вспоминая о матери, поэтесса писала, что «именно она обратила мои детские мысли к Христу спасителю» (she... turned my infant thoughts to a redeeming God!) [6, p. 9]. Будучи ребёнком, Элизабет посещала церковные службы Конгрегационалистской церкви («Congregational church»), радикальной ветви религиозного движения индипендентов (independents), предтеча которой, Джон Уиклиф, призывал к реформированию церкви в Англии и выступал с требованием независимости её от папского престола [4]. Требования конгрегационалистами автономии, а именно наделения управленческими функциями самих местных церковных общин, а не стоящих над ними общегосударственных организаций, а также независимый дух реформации и пуританства, сохранившийся в этой церкви, придавали особый смысл распространённому в ней понятию «свобода Христа» (liberty of Christ). Последнее оказало значимое влияние на формирование религиозных взглядов поэтессы. Независимость и свобода веры вопреки буквальному догматизму стали её жизненным кредо. По собственному признанию Э. Б. Браунинг, она была близка к созданию собственной религии: «Я бунтовала против идеи утверждённой религии – моя вера была искренней, но религия основывалась исключительно на воображении. Это не были убеждения доброй христианки, но необузданные взгляды восторженно верующего человека» (I revolted at the idea of an established religion – my faith was sincere but my religion was founded solely on the imagination. It was not the deep persuasion of the mild Christian but the wild visions of an enthusiast) [6, p. 9].

Определяя себя как «инакомыслящую» (dissenter), она не придаёт большого значения божественной литургии и проповедям, предпочитая обращаться к Библии, а также к работам мистика Эммануила Сведенборга. Э. Б. Браунинг поддерживает христианские библейские общества и увлекается спиритизмом, заявляя, что «находит невозможным поверить в то, что для Бога имеет значение, к какой церкви принадлежит человек» (I find it impossible to believe that God cares to what church a man belongs) [Ibidem, p. 12]. Духовные искания Элизабет Баррет Браунинг переплетаются с поэзией так тесно, что она практически не видит никакой разницы между творческим процессом и ощущением присутствия Бога в её жизни: «Вера в Христа – это, собственно, поэзия, возвеличенная поэзия!» (Christ's religion is essentially poetry – poetry glorified!) [Ibidem, p. 9]. В 1826 году двадцатилетняя поэтесса в предисловии к первому поэтическому сборнику «Эссе о разуме и другие стихотворения» («An Essay on Mind and Other Poems») провозглашает своеобразный манифест, обозначающий характер её творчества для себя самой и читателей: «Я желаю, чтобы великая сила интеллекта, заключённая в границы моей поэзии, нашла путь к духу более могущественному, чем мой. Я желаю её встречи с кем-то, кто лучше знает чертоги разума, кто способен открыть потаённые комнаты и разбудить спящих; или с тем, кто способен войти в эти храмы и прогнать нечестивцев, покупающих и продающих, оскверняющих святилище Бога; или с тем, кто может испытать золотые звенья цепи, свисающей с небес на землю, и показать, что она подвешена не ради человеческой корысти или попытки измерить своё тщедушное бессилие против Всемогущества; она расположена в этом месте для того, чтобы в мистическом единстве соединить природное и сверхъестественное, смертное и вечное, создание и Создателя» (I wish that the sublime circuit of intellect embraced by the plan of my Poem had fallen to the lot of a spirit more powerful than mine. I wish it had fallen to the lot of one more familiar with the dwelling place of mind, who could search her secret chambers and call forth those that sleep; or of one who could enter into her temples, and cast out the iniquitous who buy and sell, profaning the sanctuary of God; or of one who could try the golden links of that chain which hangs from heaven to earth, and show that it is not placed there for man to covet for lucre's sake, or for him to weigh his puny strength at one end against Omnipotence at the other; but that it is placed there to join, in mysterious union, the natural and the spiritual, the mortal and the eternal, the creature and the Creator) [5, p. 12].

Столь мистическое понимание поэзии определило творческий путь поэтессы. Помимо произведений, целиком посвящённых религиозной тематике и основанных на библейских сюжетах, таких как «Серафим»

(«The Seraphim») и «Драма изгнания» («A Drama of Exile»), черты мистического мировосприятия, средоточием которого являются высшие, недоступные пониманию человека силы, прослеживаются во многих поэтических произведениях Элизабет Баррет Браунинг, в том числе и в «Португальских сонетах».

Цикл представляет собой поэтическую интерпретацию эволюции чувств Элизабет Баррет Браунинг с момента знакомства с Робертом Браунингом до момента свадьбы. Всё это время влюблённые переписывались, однако личных встреч было весьма немного, поэтому сюжет «Португальских сонетов» не изобилует яркими событиями, за исключением первого поцелуя, подарка пряди волос возлюбленному и передачи связки писем. Таким образом, внешней, событийной стороне любовной истории поэтесса не уделила большого внимания; основной акцент сделан на скрытой, внутренней истории развития чувств. По определению Г. Адамовича, этот цикл является «человеческим документом», каждый сонет которого – предельно точная фиксация того, что происходило в душе поэтессы в этот период [1, с. 3]. Появление лирического героя в жизни героини приносит в её мир неизвестное ранее чувство любви, однако вначале она ему противится и не принимает любовь из-за терзающих её сомнений и внутренней неуверенности. Постепенно уступая силе чувства, всё более доверяя лирическому герою и открываясь перед ним, Элизабет вступает с ним в напряжённый диалог, который заканчивается победой любовного чувства. Однако при весьма убедительном изображении «эволюции» чувств, упоминании реальных фактов, переданных отнюдь не метафорически, а прямо, непосредственно, психологически достоверно, Элизабет Баррет Браунинг обращается к теме сверхъестественного и мистического, что обусловлено особенностями мироощущения поэтессы. Само чувство любви приобретает для лирической героини «надличностный», потусторонний характер. Цикл открывает довольно загадочный сонет, где любовь представлена нежданной мистической тенью («a mystic Shape»), что с самого начала определяет особое качество возникшего чувства, провоцируя ассоциацию появления любви с приходом некоего Приведения: «Вдруг чувствую – похолодела кровь / То призрак, за спиной моею стоя, / Схватил меня за кудри» (*Straightway I was 'ware, / So weeping, how a mystic Shape did move / Behind me, and drew me backward by the hair*) [Там же, с. 8-9].

На протяжении всего цикла поэтесса использует слова, имеющие коннотацию потустороннего и тем самым наполняющие размышления о любви мистическими акцентами: ангелы (*angels*), дух (*spirit*), небеса – в значении «высшие силы потустороннего мира», так как слово пишется поэтессой исключительно с заглавной буквы (*Heaven*). Слова с подобным коннотативным значением создают определённые образы. Например, в третьем сонете знакомство лирической героини с возлюбленным изображено как встреча их ангелов в высших сферах: «И духи, что следят обоих нас с тобой, / Глядят, удивлены непостижимой встречей. / Трепещут крылья их и сторонятся плечи» (*Our ministering two angels look surprise / On one another, as they strike athwart / Their wings in passing*) [Там же, с. 12-13]. Именно ангелы поют лирической героине о возлюбленном (*The singing angels know*), сопровождают влюблённых в путешествии по миру любви (*The angels would press on us*), становятся свидетелями их поцелуя (...*as all the angels see, / Before thy saving kiss!*) и общаются с лирическими героями (*When the angels speak*). В тринадцатом сонете поэтесса создаёт мистический образ вынужденного разделения тела и духа, не совсем, правда, удачно переданный в русском переводе Михаила Цетлина и Игоря Астрова: «Пылает дух» (*I cannot teach / My hand to hold my spirit so far off / From myself*) [Там же, с. 32-33]. Дух, как некая внутренняя сущность лирической героини, вселяет в неё сомнения и требует признаний в любви (*a doubtful spirit-voice*), а чистые духи окружают влюблённых (*isolate pure spirits*). Ключевым образом тридцать третьего сонета являются голоса умерших, способные воскреснуть в голосе возлюбленного, что иносказательно указывает на любовь как мистическое чувство-проводник между земным и потусторонним миром, а также является отголоском знакомых поэтессе взглядов мистика Эммануэля Сведенборга о бессмертии души: «Да будет голос твой – умолкнувших наследник!» (...*let thy mouth / Be heir to those who are now exanimate*) [Там же, с. 72-73].

Неоднократно Элизабет Баррет Браунинг использует образ небес (*Heaven*) с коннотацией подъёма (*to lift*), возвышения, высоты (*high*), тем самым создавая контраст с образом земли (*earth*) и подчёркивая «небесное» происхождение любви, а также способность этого светлого чувства возносить человека от земного, дольного мира к высшим сферам, к Богу. В основном эти эпитеты не употребляются независимо, но включаются в образ лирического героя. Например, возлюбленный назван певцом возвышенных песен (*singer of high poems*), в восьмом сонете он преподносит только возвышенные подарки (*high gifts*), что создаёт приём параллелизма с подарками Бога в двадцать шестом сонете (*God's gifts*). В тридцать девятом сонете возникает образ «новых небес», чувства любви уподобляются райскому саду (*the new Heavens*), а в двадцать седьмом сонете лирическая героиня признаётся: «Любимый мой, тобою дух мой поднят / Над этой мрачной плоскостью земной» (*My own Belovèd, who hast lifted me / From this drear flat of earth where I was thrown*) [Там же, с. 60-61].

Однако обращение к теме сверхъестественного, ярко выраженное в «Португальских сонетах», имеет свою особенность. В отношении этого цикла чрезвычайно актуально замечание литературоведа Л. Я. Гинзбург о том, что «уже неприемлемо некогда бытовавшее понимание лирики как непосредственного выражения чувств данной единичной личности» [2, с. 5]. Хотя для любовной поэзии зачастую характерно обращение к высшим силам, так как это чувство традиционно носит трансцендентный характер, Элизабет Баррет Браунинг идёт дальше. От намёков на потусторонний характер любви, ниспосланной высшими силами, в поэтическом пространстве цикла она переходит к прямому утверждению присутствия Бога как высшей сущности. Признание принципа «свободы Бога» (*liberty of God*), укоренившегося в мировоззрении поэтессы,

нашло своё отражение и в её любовной лирике, где Бог предстаёт не только абстрактным наблюдателем развития отношений лирических героев, но и существом, способным управлять чувством любви, а также своеобразным выразителем размышлений лирической героини.

Впервые Бог обозначается в образной ткани цикла во втором сонете при перечислении центральных лирических героев «Португальских сонетов», что сразу же наводит на мысль о равноправности Бога как самостоятельной сущности или героя, наряду с героиней и её возлюбленным: «И только трое в целом Божьем свете / Услышали звучанье этих слов: / Ты, я, да Он. Карающе-суров, / Один из нас – то был Господь – ответил» (But only three in all God's universe / Have heard this word thou hast said, – Himself, beside / Thee speaking, and me listening! and replied / One of us ... that was God ... and laid the curse / So darkly on my eyelids) [1, с. 10-11]. Более того, в ответ на слова любви, произнесённые лирическим героем (thee speaking), отвечает не лирическая героиня – она только слушает (me listening!) – но свой ответ даёт Бог (that was God). Подобный диалог Бога с героями двойственен: происходит некое вмешательство божественных сил в отношения влюблённых, так как Бог ещё и налагает запрет (laid the curse), переданный в русском переводе эпитетом «карающе-суров». Кроме этого, Бог представлен «транслятором» внутреннего убеждения лирической героини о запретности подобной любви. Начальные сонеты цикла полны сомнений лирической героини и тщетных попыток убеждения себя самой в том, что любви она недостойна. Это было вызвано рядом автобиографических причин, таких как значительная разница в возрасте с возлюбленным, продолжительные болезни поэтессы, деспотизм её отца, которые могут быть обозначены кратким рефреном, звучащим почти в половине цикла: «Скажи, что до меня тебе?» или «Ничем не схожи мы: ни даром, ни судьбой» (What hast thou to do...? или Unlike are we, unlike, O princely Heart! / Unlike our uses and our destinies) [Там же, с. 12-13]. Будучи закрытой от мира в своём одиночестве и привыкшей к затворничеству, лирическая героиня ещё не доверяет герою и себе самой, в связи с чем чувствует и воспринимает Бога как своего сторонника и защитника, через активный запрет которого, выполняющего функцию Судьи, пытается выразить свои сомнения. Повторение тезиса о Божьем запрете служит усилением мысли о невозможности любви. Кажется, что лирическая героиня даже рада этому запрету: не может послушаться Бога, к которому она пока ближе, чем к лирическому герою. Она словно оправдывается перед возлюбленным тем, что повинуется запрету Господа: «Какая сила в Божьем есть запрете» ('Nay' is worse / From God than from all others, O my friend!) [Там же, с. 10-11]. Борьба с чувством продолжается, и чем ожесточённее становится сопротивление лирической героини, тем чаще она апеллирует к Богу. В пятом же сонете лирическая героиня вступает в разговор с Богом, ища утешения: теперь Он не запрещает, но наблюдает за лирической героиней. Она всё ещё ближе к Господу, чем к лирическому герою, но в молитве она лукавит, говоря, что молится только о себе, и Бог знает об этом: «И если о себе порой мольбу шепчу я, / Бог слышит имя то, что затаил мой дух, / И в каждой зрит слезе, как плачу я за двух» (And when I sue / God for myself, He hears that name of thine, / And sees within my eyes the tears of two) [Там же, с. 16-17]. В шестом сонете возникает образ Господа-священника, по воле которого жизнь лирической героини сложилась определённым образом, она «крещена страданьем» (The cup of dole / God gave for baptism) [Там же, с. 18-19]. Восьмой сонет также наполнен сомнениями и страхами перед любовью. Спор о том, что лирическая героиня «любви недостойна», не может быть выигран ею одной. Аргументы в пользу того, что ей «нечего дать взамен царственных даров» возлюбленного, исчерпываются, и она приглашает Бога разрешить возникающий спор. Высшие силы всё ещё поддерживают точку зрения лирической героини, и она не боится просить возлюбленного поговорить с Богом, словно зная, что Господь поддержит именно её (Ask God who knows!) [Там же, с. 22-23]. Десятый сонет является переходным: устав бороться с любовью, лирическая героиня снова ищет поддержки высших сил. Поэтесса использует эпитеты «низкий» и «подлый» (low и meanest) по отношению к лирической героине, что должно указывать на стыд за свою слабость, однако вместе с тем она усердно пытается оправдаться как в собственных глазах, так и перед высшими силами. Именно здесь Господь, который запрещал, крестил, наблюдал и был готов участвовать в споре героев, ослабляет свою «активную позицию». Оправдываясь, без сил для борьбы, лирическая героиня заявляет о божественной сущности своего чувства, тем самым она невольно подменяет любовь к Богу любовью к герою, потому что только при знаке равенства подобное оправдание возможно: «Любовь пресуществляет всё, что низко. / Ничтожнейшее в мире существо, / Любя, в любви познало Божество» (There's nothing low / In love, when love the lowest: meanest creatures / Who love God, God accepts while loving so) [Там же, с. 26-27]. Мысль о том, что только любящий способен познать Божество, придает любви потусторонний и мистический характер, ощущаемый с самого начала цикла. Эпитет «божественный» по отношению к слову «любовь» (divine, divinest) используется поэтессой на протяжении всего цикла. Например, в пятнадцатом сонете утверждается «божественная любовь» (love's divine); как «сильное божество» (strong divineness), она упомянута в тридцать восьмом сонете, «божественное искусство любви» (divinest Art's) возникает в сорок первом, одном из заключительных сонетов, и т.д. Тогда же, когда борьба с любовью окончена, начинается диалог лирической героини с возлюбленным. Но и тут она постоянно обращается к нему, будучи убеждённой в божественной сущности как любви, так и лирического героя, ведь их спутник Бог, как независимая личность, также присутствует и сопровождает их в сонетах. В семнадцатом сонете рассказывается о власти лирического героя над миром, которая была передана ему самим Богом как Создателем: «Певец, тебе открыта тайна звука. / Тебе доступен мира светлый строй» (My poet, thou canst touch on all the notes / God set between His After and Before) [Там же, с. 40-41]. Эта мысль усиливается благодаря упоминанию Божьей воли, посвятившей лирического героя в эти знания (God's will devotes / Thine to such ends), хотя подобное восхваление качеств возлюбленного всё же наталкивает на мысль о том,

что лирическая героиня всё ещё пытается оправдать свою слабость достоинствами героя... и уже даже волей Господа Бога! Таким образом, создаётся ощущение, что теперь высшие силы намного ближе к лирическому герою, чем к героине, и чтобы приблизиться к божественному, ей необходимо быть с любимым. В двадцатом сонете уверенность в божественной сущности любви заставляет лирическую героиню посмеяться над атеистами, что, вероятно, является поэтической интерпретацией протеста против тенденций отказа современного Элизабет Баррет Браунинг общества от религиозных убеждений: «Так и безбожники душою серою / Не чувю Бога, в светлый мир не верую» (*Atheists are as dull, / Who cannot guess God's presence out of sight*) [Там же, с. 46-47]. Обращает на себя внимание тот факт, что, проводя параллель между неверием безбожников в Бога и своим неверием в любовь, поэтесса лишней раз подчёркивает сверхъестественность и божественность любовного чувства. Двадцать четвёртый сонет примечателен тем, что здесь мотив самооправдания окончательно отсутствует, а значит, Бог окончательно перестаёт быть «проводником» внутренних терзаний лирической героини; воля высших сил не используется более как «лишний голос» в пользу своей точки зрения, но приобретает независимость. Лирические герои теперь становятся одним целым, что передано местоимением «мы», «нас» (*us*), а характеристики Бога становятся всё более в христианском понимании традиционными. Господь – всемогущий, так как только Он, «обогатив, может снова сделать бедняками» (*God only, who made us rich, can make us poor*); Господь – всеблаг, так как дары Его щедры и превосходят все ожидания: «Еще необычайней Божья милость» (*Because God's gifts put man's best dreams to shame*) [Там же, с. 54-59]. Лирическая героиня чувствует всё могущество высших сил, которые всегда рядом, над влюблёнными, поэтому даже в экстатическом сорок третьем сонете, полном горячих признаний в любви, после многочисленных утверждающих любовь анафор «я люблю» (*I love*) героиня обещает любить возлюбленного и после смерти. Но всё же делает оговорку: «...раз позволит Бог, после смерти я / С тобою высшего достигну Бытия» (*...if God choose, / I shall but love thee better after death*) [Там же, с. 92-93]. В тридцатом сонете возникает образ литургии: сон, в котором снится возлюбленный, сравнивается с церковной службой; соответственно и пробуждение от такого сна, словно обморок посреди храма: «Я вижу образ твой сквозь слёзы ночью... / Как будто светлый хор поёт, пророча / Блаженство в храме, озаряя тьму / Молящихся, но в ладанном дыму / Вдруг служка оземь грохнется, точь-в-точь я» (*I see thine image through my tears to-night... / The acolyte / Amid the chanted joy and thankful rite / May so fall flat, with pale insensate brow, / On the altar-stair*) [Там же, с. 64-65]. Подобное сравнение неоднозначно: не только любовь божественна, но и сам возлюбленный (появление которого достойно проведения литургии!) наделяется сверхъестественными качествами высшей сущности. Лирическая героиня говорит об этом прямо в двадцать седьмом сонете: «Искала я лишь образа Господня, / Но ты нежданно был найден мной» (*And I who looked for only God, found thee! / I find thee*) [Там же, с. 60-61]. Этот сонет является логическим развитием мысли, звучавшей в семнадцатом сонете, где лирическая героиня перечисляла достоинства героя, которые были присущи тому по милости Бога. Однако тогда это звучало не только как восхищение возлюбленным, но и как попытка самоубеждения и самооправдания (перед самой собой и Господом), необходимой ступенью подготовки к полному приятию любви. Теперь же возлюбленный прямо сравнивается с Богом, так как, ища Господа и найдя любимого, героиня не жалеет об этом, считая для себя эти образы взаимозаменяемыми: с любимым она так же «сильна, уверена, свободна», как и под покровительством высших сил (*I am safe, and strong, and glad*) [Там же].

Подводя итоги, отметим, что автобиографичный любовный цикл «Португальские сонеты», достоверно запечатлевший развитие чувств поэтессы, сохраняя реальные факты её жизни, обогащён мистическим звучанием. Любовь изначально представлена чувством, зарождающимся не в этом мире, но в мире высшем, потустороннем. Кроме этого, по мере развёртывания поэтического цикла, любовь раскрывает эту свою сакральную, божественную сущность. Однако, восприятие Господа в цикле неоднозначно: осмысление роли высших сил в истории любви лирической героини осуществляется двумя путями и зависит от этапа развития чувства. Первый относится к этапу сомнений, самоуничтожения и борьбы с нахлынувшим чувством. Бог предстаёт «транслятором» внутреннего испуга и неприятия лирической героиней любви, что позволяет проследить определённую логику самооправдания: внутреннее убеждение против любви, основанное на страхе, неспособности устоять перед любимым и миром за счёт только позиции лирической героини. Поэтому ей так необходимо привлечение в этот спор «более авторитетной» сущности, «вердикт» которой решит исход любовной истории. На этом этапе цикла запрет, провозглашённый самой лирической героиней, или, наоборот, поощрение любви, представляется Божественной волей. Однако эта воля настолько пластична и зависима от скрытых мотиваций лирической героини, что возможно охарактеризовать её всего лишь как высшую «трансляцию» её собственных мыслей. Второй путь соответствует этапу отказа от борьбы и принятию любовного чувства. В этом случае Господь – независимая личность, которая поощряет, наказывает, вступает в диалог с лирической героиней, запрещает любить. Однако теперь это не скрытый под чужой волей запрет героини самой себе, но внешний, исходящий от Господа. Однако он не останавливает влюблённых. Идея независимости Бога как внешней, отдельной от героев высшей сущности достигает апогея в одном из заключительных сонетов, в тридцать девятом. Здесь лирическая героиня говорит о храбрости любимого, проявившейся в неповиновении Богу, таким образом не только отделяя высшие силы от себя, но и обозначая некоторую конфронтацию: «И раз тебя не могут оттолкнуть / Ни Божий гнев» (*...because not sin nor woe, Nor God's infliction*) [Там же, с. 84-85]. Следует отметить, что присутствие столь сложно интерпретируемой идеи Бога в поэтическом микромире цикла возвышает характер самого любовного чувства, позволяя поэтессе добиться эффекта демонстрации невидимой людям сложной эволюции чувств на «тонкой»,

духовной основе (при довольно автобиографичной и реалистической основе структуры цикла). Подобная особенность развития любовной темы в цикле является результатом художественной трансформации религиозных убеждений Элизабет Баррет Браунинг, создавая тем самым оригинальную концептуальную тенденцию в поэтической традиции Англии рассматриваемого периода.

Список литературы

1. **Браунинг Э. Б.** Португальские сонеты / пер.: М. Цетлин, И. Астров; предисл. Г. Адамовича. Нью-Йорк: Experiments, 1956. 96 с.
2. **Гинзбург Л. Я.** О лирике. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1974. 380 с.
3. **Соколова Н. И.** Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового Возрождения» в викторианской Англии: монография. М.: МПГУ, 1995. 169 с.
4. **Энциклопедия народов мира: Конгрегационализм** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.etnolog.ru/religion.php?id=175> (дата обращения: 24.02.2016).
5. **Ingram John J.** Elizabeth Barrett Browning. London: W. H. Allen & Co., 1889. 194 p.
6. **Lewis Linda M.** Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress: Face to Face With God. University of Missouri Press, 1998. 272 p.

THE CONCEPT OF DIVINE PRESENCE IN THE CYCLE “SONNETS FROM THE PORTUGUESE” BY ELIZABETH BARRETT BROWNING

Nagaitseva Kseniya Anatol'evna
Bauman Moscow State Technical University
owner3333@mail.ru

The article examines the intensesness with spiritual motives of the cycle “Sonnets from the Portuguese” by Elizabeth Barrett Browning; special focus is made on the presence of God’s image. The author of the article draws a conclusion about a significant role of this image, motivated both by cultural processes of time and specificity of personal worldview of the poetess. The ambiguous God’s perception as an independent personality and translator of lyrical heroine’s thoughts is conditioned by original artistic implementation of the cycle, which enriched it with new conceptual tendencies.

Key words and phrases: Elizabeth Barrett Browning; love lyrics; sonnet cycle; spiritual search; the image of God; love as a divine feeling.

УДК 82-1/29

В статье рассматривается один из основных жанрообразующих (структурообразующих) факторов поэтической книги как циклизация на примере творчества Рафаэля Багатайского. Основное внимание автор акцентирует на изучение специфики циклообразующих связей между частями в структуре его книги стихов «Быстроногий ветер»: идейно-тематическое и образное единство составных частей, обращение к форме фольклорных жанров, использование аллитерационного стихосложения и традиционных элементов изобразительности якутского эпоса.

Ключевые слова и фразы: жанр; книга стихов; циклизация; циклообразующие (объединяющие) элементы; авторская концепция; поэтика; национальное своеобразие.

Посельская Виктория Дмитриевна, к. филол. н.
Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН
Vikt80@mail.ru

**ЦИКЛИЗАЦИЯ КАК ОСНОВА КНИГИ СТИХОВ
РАФАЭЛЯ БАГАТАЙСКОГО «БЫСТРОНОГИЙ ВЕТЕР»**

В поэзии Рафаэля Багатайского, с ее доминирующим циклическим началом сатирического содержания, особое место занимает жанровая форма книги стихов. Среди литературоведческих работ о его творчестве отдельного внимания данному жанровому образованию до сих пор не уделялось. Изучение книги стихов в творчестве Р. Багатайского, несомненно, поможет раскрыть ряд важнейших особенностей, связанных с мироощущением поэта.

Рассмотрение творческой эволюции Рафаэля Багатайского позволяет сделать вывод о том, что одним из доминирующих жанрообразующих принципов является циклизация стихотворных произведений. Он является одним из якутских поэтов, который целенаправленно создавал именно сатирические циклы, в то время как другие поэты обращались к этой форме от случая к случаю. Первым примером сатирического цикла портретов в якутской поэзии выступает произведение А. Е. Кулаковского «Портреты якутских женщин» (1904) [5]. В разные годы обращение к подобной циклической форме портретов для раскрытия сатирической идеи наблюдается у многих поэтов (например, «Портреты» В. Чиряева (1932), «Семь лиц» Г. Макарова-Дьюон Дьянгылы (1936), «Мои свояченицы – настоящие якутки» В. Аярского (2000) и др.).