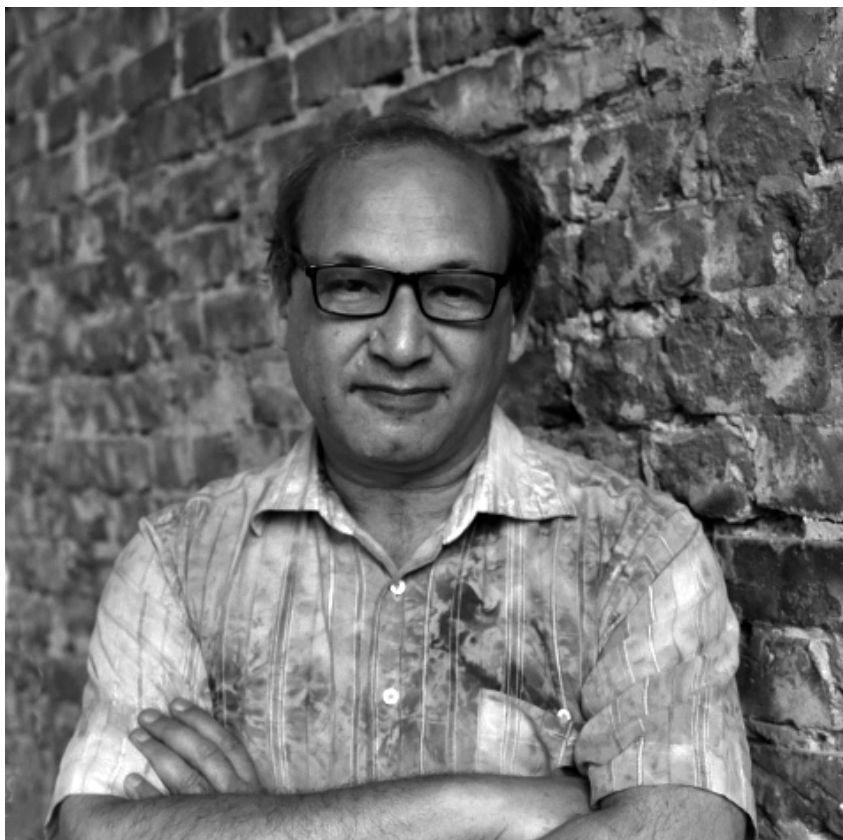


**ФЕНОМЕН КРОМВЕЛЯ В ЗЕРКАЛАХ МАРВЕЛЛА:
МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ОБРАЗА И ДВОЙСТВЕННОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ**



Андрей Михайлович Бердичевский

преподаватель Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: amb572@yandex.ru

Аннотация. Статья «Феномен Кромвеля в зеркалах Марвелла: множественность образа и двойственность восприятия» посвящена одной из значимых коллизий в истории английской литературы XVII в. В первой части статьи представлены стороны коллизии: традиционная картина мира, господствовавшая в то время в умах людей культуры, и феномен Кромвеля. В качестве традиционной картины мира тут рассматривается доктрина «Великой Цепи Бытия» с ее основными утверждениями: 1) миропорядок построен на иерархии рангов и распадается в случае ее нарушения; 2) на поэтическое слово возложена миссия защиты мировой гармонии; 3) аналогичная функция возложена на Закон, воплощенный в фигуре короля. Деятельность Кромвеля парадоксально оспаривала эти идеологемы, так как систематически разрушала традиционную иерархию, но приводила не к беспорядку, а к усилению государственного могущества Англии, что противоречило всем постулатам доктрины «Великой Цепи».

Во второй части исследуется восприятие этого парадокса Марвеллом в «Горацианской оде». Марвелл осмысляет карьеру Кромвеля, применяя «метафизический» прием зрительно-смысловой перспективы, в которой возникает ряд образных метаморфоз фигуры Кромвеля как субъекта военной мощи: молния – сокол и гончая – Цезарь и Ганнибал. В них Марвелл усматривает увлекающий его провиденциальный план будущего превращения Англии в Новый Рим. Однако в его сознании сохраняется прочная эмоциональная связь с образом мировой иерархической гармонии, разрушенной Кромвелем. Отсюда – драматическая двойственность восприятия Марвеллом парадокса Кромвеля, которая никак не разрешается в «Оде».

Ключевые слова: Марвелл, Кромвель, Великая Цепь Бытия, «Горацианская ода», зрительно-смысловая перспектива, провиденциальный план, “ambiguity”, “the dissociation of sense”.

В середине XVII столетия некоторые фундаментальные характеристики английской поэзии оказались в условиях «острого эксперимента», поставленного самым ходом Истории. Его невольным субъектом стала фигура лидера пуританской революции Оливера Кромвеля, а столь же невольным объектом – идеология гармонического миропорядка, служившая «рабочей философией» английской литературы того времени. Чтобы понять суть этой коллизии, необходимо для начала представить обоим ее участников. Начнем с «жертвы».

В эпоху, о которой идет речь, в умах англичан господствовала вполне определенная картина мира, начавшая формироваться с Высокого Средневековья и окончательно сложившаяся во времена Ренессанса. Свое наиболее адекватное выражение она нашла в доктрине «Великой Цепи Бытия», содержание которой можно свести к нескольким концептуальным утверждениям. Согласно этой доктрине, Творение является упорядоченным многоярусным единством, элементами («звеньями») которого служат все уровни существования – от обители ангелов в духовном Небе до царства неодушевленных металлов и минералов [Барг]. Однако этот природно-божественный Универсум может функционировать как мировое целое только при одном условии: если и в пределах всех его ярусов, и в отношениях между ними неукоснительно соблюдается принцип “degree”.

“Degree” – это ранг, присущий каждой вещи в меру ее «врожденных достоинств» и определяющий ее статус в иерархии Универсума. Когда его составляющие верны своему долгу и привержены “degree”, во всех звеньях Великой Цепи царит гармония. Но если в каком-то из них “degree” тем или иным способом нарушается, то такое нарушение не остается локальным, а распространяется, подобно пожару, по всей Великой Цепи. В итоге она неизбежно распадается, возвращаясь в состояние изначального хаоса, когда природы вещей не были разделены и прояснены. Лучшее в литературе английского Возрождения изложение этой доктрины, безусловно, принадлежит Шекспиру: это монолог Улисса из «Троила и Крессиды», к которому мы еще будем обращаться.

Однако доктрина «Великой Цепи» отнюдь не исчерпывается апологией порядка: в той же мере это и апология красоты. Ведь закон гармонии не только формирует мировое целое – он придает его иерархической целесообразности онтологическое совершенство и, как следствие, статус эстетического абсолюта. Поэтому Универсум не просто творение, а произведение искусства, некий божественный артефакт, ясная красота которого знаменует победу над бесформенностью хаоса, одновременно напоминая о хрупкости и обратимости этой победы. Отсюда еще одно имя мирового целого – “Golden Chain of Being” («Золотая Цепь Бытия»).

Но универсальный принцип ренессансной эстетики – принцип мимесиса. В соответствии с ним человеческое искусство подражает своему первообразу – Природе, т.е. божественному искусству; тем самым оно воспроизводит его как изначальную истину, смысл которой должен быть понят и усвоен всеми. А поскольку Бог создал упорядоченный и гармоничный мир словом, то наиболее адекватным воспроизведением истины о нем также должно быть упорядоченное и гармоничное слово – слово поэта. В этом представлении английских гуманистов заключается обоснование той мироустроительной миссии, которая в культуре английского Ренессанса была возложена именно на поэзию.

Ведь воспроизведение изначальной истины в поэтическом слове предполагает такое овладение тем и другим, которое превращается в некое особое знание – «науку поэзии». И, действительно, в елизаветинской и раннестюартовской Англии к поэзии – в силу ее обязанности быть «зеркалом сущего» – относились как к знанию, почерпнутому непосредственно из кладезя божественной мудрости – у Природы. К примеру, Бен Джонсон утверждает, что поэт есть “the interpreter, and arbiter of Nature, the teacher of things divine, no less than human, a master of manners, who can alone (or with the few) effect the business of mankind” («...истолкователь и третейский судья Природы, наставник в вещах божественных не менее, чем в человеческих,

учитель нравов, который может один (или с помощью немногих) влиять на дела человечества») [Bush 1962: 109]. Эта программная декларация, принадлежащая одному из «первых лиц» литературы английского Ренессанса, показывает, как далеко простирались властные притязания поэтов той эпохи. Что было основанием для этих притязаний?

Во-первых, поэт, как уже отмечалось, должен, подражая красоте природно-божественного миропорядка («Золотой Цепи Бытия»), утверждать в умах людей истину о нем и, во-вторых, красотой собственных творений приводить их мысли к гармонии, соответствующей той, что поддерживает в равновесии сам Универсум. Поэтому он – «наставник в вещах божественных не менее, чем в человеческих». Но тем самым он отвращает других людей от мыслей, способных вызвать беспорядок и потрясения в «государственно-политическом теле», а значит – и во всей «Великой Цепи». Поэт, следовательно, – это посредник между природно-божественным миропорядком и людьми, который с помощью особого знания о сущем должен предохранять человеческий мир от впадения в хаос. Поэтому он – «истолкователь Природы... и учитель нравов, который один (или с помощью немногих) может влиять на дела человечества». Но кто в таком случае эти «немногие»?

В культуре английского Ренессанса, кроме поэтического слова с его осознанной и при-

знанной миссией, было еще одно, аналогичное ему по направленности, – слово Закона. Ведь Закон, предписывая каждому обязанности в соответствии с его “degree”, санкционирует иерархию социальных ролей и тем самым позволяет всему «государственно-политическому телу» удерживаться в рамках миропорядка. Разница только в том, что Закон функционально включает каждого человека в социальную иерархию, а поэзия эмоционально и интеллектуально привязывает людей ко всему многоярусному Универсуму. Поэтому в контексте доктрины «Великой Цепи» можно говорить о некоем параллелизме фигур короля и поэта, в которых воплощены две разных ипостаси мироустроительного слова – предписывающая и гармонизирующая [Allen].

Теперь мы можем конкретизировать наше представление о «рабочей философии» литературы английского Ренессанса. Ее содержание может быть сведено к трем концептуальным утверждениям: 1) миропорядок есть Великая (или Золотая) Цепь Бытия – иерархическая универсальная гармония, возможная только при соблюдении принципа “degree”, а при его нарушении сменяющаяся хаосом; 2) «первой ученицей Природы», воспроизводящей ее порядок, является поэзия, назначение которой – хранить знание о «божественном искусстве» и распространять его, удерживая человеческий мир от хаоса; 3) своего рода функциональным аналогом поэта явля-

ется король, на которого возложена параллельная мироустроительная миссия.

Появление Кромвеля было чревато крушением всего этого триединства. И прежде всего потому, что для приверженцев доктрины «Великой Цепи» поистине «загадкой сфинкса» должно было стать отношение методов деятельности Кромвеля к ее результатам. Ведь деятельность Кромвеля нельзя было интерпретировать в привычных терминах доктрины – как создание хаоса. И не только потому, что ликвидация монархии и казнь короля, инициированные им, далеко превосходили самые крайние представления гуманистов о вселенском беспорядке. Шокирующий парадокс заключался в том, что именно те действия Кромвеля, которые в наибольшей степени отрицали ренессансные представления о “divine order”, влекли за собой не хаос, а видимое усиление порядка.

Начать с того, что Карл I был гласно судим, осужден по букве закона и публично казнен как преступник, а не убит тайно. Беспрецедентной была не столько насильственная смерть монарха (ведь то же случилось и с Эдуардом II, и с Ричардом II, и с Генрихом VI); неслыханным и невероятным событием было то, что верховный блюститель Закона, его живое воплощение, был противопоставлен самому Закону и казнен во имя Права. Однако казнь короля умиротворила армию, требовавшую его головы, и, устранив победленных роялистов, сделала излишним поли-

тический террор, которого английская революция – в отличие от французской и русской – не знала. Далее кромвелевская армия (“new model”) была сформирована с полнейшим пренебрежением к “degree”, поскольку «кавалерами» в ней были сапожники и медники. Несмотря на это, она в невиданный для Англии срок (за 1,5-2 года) покорила Ирландию и разгромила Шотландию. Флот, реорганизованный на тех же началах, одерживал такие победы над испанцами и голландцами, каких не знали королевские эскадры. Другими словами, Кромвель постоянно попирает фундаментальные законы мировой иерархии, но результатом его дерзости стало – в разительном противоречии с идеей «Великой Цепи» – несомненное усиление государственного могущества Англии, т.е. безусловное упрочение порядка. Именно в этом – тотальном, но не чисто деструктивном, а как бы даже конструктивном – отрицании предшествующего социально-культурного опыта и заключался «феномен Кромвеля». Он поставил перед английской поэзией критически важные для нее вопросы:

1) Остается ли идея «Великой Цепи Бытия» при всех ударах, нанесенных ей вождем пуритан, универсальной истиной миропорядка, способной адаптировать и такую мощную аномалию, как Кромвель, или же появление Кромвеля означает, что миром управляет отнюдь не гармония, а какой-то иной, гораздо более суровый закон?

2) Если последнее справедливо, то означает ли это, что вместе с гибелью идеи «Великой Цепи» исчезает и то особое знание о сущем, которое придавало фигуре ренессансного поэта поистине жреческое достоинство и было его санкцией на интеллектуальную власть?

3) И наконец – оставалась ли мироустроительная функция поэтического слова его миссией после той хирургической операции, которую Кромвель произвел над «государственно-политическим телом»? Была ли она возможна без своего аналога – слова Закона, исходящего от короля?

Речь, таким образом, шла о крушении либо выживании всеобъемлющего синтетического мировидения, запечатленного английским Ренессансом в законченных и стройных интеллектуальных формах. Правда, ради исторической точности следует заметить, что далеко не все английские поэты революционных лет были озабочены этой проблемой. Ведь большинство из них было на стороне «кавалеров», для которых Кромвель был неотделим от мятежа, а мятеж – от хаоса [Bush 1962]. Поэтому описанная выше коллизия едва ли могла коснуться их и смутить их твердую приверженность единственно возможному для них миропорядку. Совсем другое дело то меньшинство, чье творчество имело ту же идейную основу, но попало под воздействие личности и деятельности пуританского генерала. В сознании именно этих поэтов и должны были встретиться в качестве под-

вижных неуравновешенных полюсов “divine order” и потрясший его устои пуританский полководец. Вероятно, самым драматическим (но в то же время – и самым продуктивным) вариантом такого столкновения стал «случай Марвелла»



Рис. 1. Неизвестный художник. Портрет Марвелла (1655-1660?)

Эндрю Марвелл (1621-1678) все еще нуждается в представлении, которое (по понятным причинам) здесь не может быть полным. Он принадлежал к поколению англичан, вступившему в зрелость как раз накануне революции, и должен был делать свой политический выбор непосредственно во время гражданской войны. Начав с однозначно роялистских симпатий, он к концу «Велико-

го Мятēja» стал убежденным сторонником Кромвеля, и последовавшая затем реставрация монархии никак не изменила его взглядов. Поэтому в памяти английской «политической нации» он остался прежде всего как яркий парламентский оратор и бескомпромиссный противник режима Карла II.

Его поэтическая эволюция была еще более причудливой. Она не столько делится, сколько распадается на два периода: до Реставрации и после нее. Все, созданное им до 1660 г., стало одной из вершин английской медитативной лирики; все, что было создано после 1660 г., принадлежит исключительно злободневной политической сатире [Wedgwood].

В первый период творчества Марвелл гениально синтезировал два противоборствующих течения английской поэзии – классицизирующую линию Джонсона и «метафизическую» линию Донна. Результатом стало такое фундаментальное свойство его лирики как “ambiguity” – способностью ясным и гармоничным языком излагать парадоксально-многосмысленное содержание.

В небольшом по объему наследии Марвелла интересующая нас тема составляет весомый раздел в виде так называемой «кромвелевской трилогии». В нее входят «Горацианская ода на возвращение Кромвеля из Ирландии» (1650), «Первая годовщина правления Его Высочества Лорда-Протектора» (1654) и «Поэма на смерть покойного Лорда-Протектора» (1658). Мы ограничимся только

«Горацианской одой», поскольку в ней встреча гуманистического сознания с «феноменом Кромвеля» отразилась наиболее полно.

В англо-американской критике «Ода» считается классическим образцом “ambiguity” и в силу этого давно уже является предметом оживленной полемики. Наибольшие споры вызывает вопрос о том, в форме каких авторских интенций выражается в «Оде» “ambiguity” – как «позиция» (“position”) или как «отношение» (“attitude”). Тут существенная разница. «Позиция» предполагает связанность автора некоторыми обязательствами (политическими, моральными, философскими либо религиозными), в контексте которых он излагает свой предмет. «Отношение», напротив, предполагает свободное от таких обязательств непосредственное переживание или осмысление предмета. Далее, если это «позиция», то чья: сторонника Кромвеля, роялиста или нейтрального, но небезразличного наблюдателя? И кому она в каждом случае принадлежит: поэту или гражданину? Если же это «отношение», то является ли оно устойчивым и цельным (“total”) или же «расщепленным и колеблющимся» (“splited”)? Можно ли назвать это «отношение» “shake-spearian”, т.е. свойственна ли ему высшая («шекспировская») объективность, или же оно скорее “double-faced”, то есть уклоняющееся от окончательной определенности, ускользающе-переменчивое? Из одного только этого перечня видно, какую сложность

для понимания представляет марвелловский текст [Crutwell].

К сожалению, количество таких вопросов не уменьшилось в ходе полемики вокруг «Оды» двух признанных знатоков английской литературы XVII в. – Д. Буша и К. Брукса. Их спор свелся в конечном счете к выяснению того, чем в большей мере следует считать изощренный эмоциональный баланс, выведенный, как они полагают, Марвеллом в «Оде»: «критическим признанием» Кромвеля [Bush 1952], или же его «восхищенным отрицанием» [Brooks]. Пример этой полемики, очень известной в анналах англоязычного литературоведения, очередной раз показал, что «Ода» сопротивляется толкованиям именно своим смысловым средоточием, т.е. из-за предельно сложного авторского отношения к Кромвелю. Однако ни один из полемистов не задался вопросом: сознательна эта сложность или нет? Другими словами, возникла ли она как результат авторского намерения, воплощенного в «объективности», «уравновешенности» или «двусмысленности», или же она ненамеренна, вынужденна и есть неизбежный итог неких непреодолимых для Марвелла в 1650 г. трудностей в понимании Кромвеля, которые, войдя в текст «Оды», стали теперь нашими трудностями в понимании Марвелла? Оба полемиста исходили из того, что марвелловская “ambiguity” здесь – предусмотренное автором следствие обдуманного «отношения» или столь же созна-

тельной «позиции», но при таком допущении пришли к противоречиям, неразрешимым в рамках этой гипотезы. Но если так, то, возможно, справедливо второе предположение, и марвелловская “ambiguity” в «Оде» имеет не внутритекстовую, а внетекстовую природу? Иначе говоря, смысловая сложность «Оды» – это не искусно примененная фигура мысли, а отражение внутреннего кризиса, вызванного рефлексией Марвелла над кромвелевской карьерой. Можно предположить, что Марвелл, имевший блестящее гуманистическое образование и гуманистические интересы, скорей всего пытался оценивать личность и деятельность Кромвеля в естественной для него ренессансной системе координат, т.е. в категориях доктрины «Великой Цепи». Но материал, вероятно, был слишком неподатлив для таких оценок, и «Горацианская ода» осталась памятником как этим попыткам, так и этой неподатливости. Эти предположения и определяют ближайшие цели нашего анализа. Их две:

1) попытаться найти в тексте «Оды» те конкретные формы, в которых мог выразиться внутренний кризис Марвелла;

2) попытаться текстуально показать, что этот кризис был вызван рефлексией Марвелла-гуманиста над «феноменом Кромвеля» (в том значении, о котором говорилось выше).

Англо-американское литературоведение традиционно придает особое значение

так называемой “open line” (первой строке стихотворения) и ее непосредственному смысловому окружению, считая их «выдвинутой», т.е. отмеченной позицией. Если следовать этому принципу, то выяснится, что в «Оде» с самого начала присутствует некая смысловая интрига. Зачин обращен к определенному адресату – “the forward youth, that would appear” («стремящаяся вперед юность, которая может себя проявить»). Однако это адресат не наличествующий, а потенциальный: “that would appear”. Тем не менее, как явствует из дальнейшего, именно перед ним Марвелл разворачивает всю историю кромвелевской карьеры, то есть как раз для этой – ожидаемой, но еще не действительной, «стремящейся вперед юности» кромвелевская эпопея имеет специфический внутренний смысл. Так что адресность зачина здесь не просто признак жанра, не формальный одический прием, а весьма значимое для текста структурно-смысловое отношение: “The forward youth, that would appear, / Must now forsake his Muses dear, / Nor in the shadow sing / His numbers languishing. / This time to leave the books in dust, / And oil the unused armour rust, / Removing from the wall / The corselet of the hall” [Marvell: 55] («Юношество, стремящееся вперед, которое могло бы проявить себя, должно сейчас порвать с дорогами ему Музами и не петь в тени печальных стихов. Настало время оставить книги пыли и смазать маслом ржавчину неиспользуемых до-

спехов, сняв латы со стены холла»). Следовательно, “forward youth” может проявить себя только при выполнении некоторых условий: во-первых, “forsake his Muses dear”. Глагол “to forsake” эмоционально более сильный, чем “to leave”; он означает не просто «покинуть», но «решительно разрывать», «сжигать за собой мосты». А раз так, то «дорогие Музы» должны быть брошены окончательно, как и пение «в тени» «печальных стихов». Но призыв «снять со стены доспехи» означает отнюдь не только смену мирных занятий на соответствующие времени бранные. Суть в том, кто и какие доспехи «снимает со стены». Поскольку латы на стенах холлов висели в наследственных замках, то речь может идти об очень молодых, даже еще юных, владельцах этих замков, оставшихся в этом возрасте без отцов и старших братьев (раз они оказались хозяевами наследственных доспехов). Иначе говоря, о старших сыновьях и младших братьях «кавалеров», погибших на полях гражданской войны. Это предположение может быть подтверждено тем, что их стихи (“numbers”) «печальны» и поются «в тени», т.е. дети потерпевших поражение роялистов оплакивают гибель королевского дела и казнь короля, укрывшись от победившей Республики в безвестности и уединении, не подобающем аристократам. Памятником их несчастья остаются уже давно бесполезные, а потому ржавые доспехи. Но если так, то обращение приобретает достаточно па-

радоксальный характер: деморализованным «детям поражения» предлагается бросить их единственное утешение в несчастье – поэзию – и выступить из «тени» в наследственных доспехах (т.е. в облачении побежденных), чтобы стать «устремленным вперед юношеством».

Парадоксальность зачина достигает кульминации, когда выясняется, что побудить их к этому должен пример самого ненавистного им человека, главной причины их нынешних бед и унижений: “So restless Cromwell could not cease / In the inglorious arts of peace / But through adventurous war / Urged his active star” [Marvell: 55] («Так неутомимый Кромвель не мог успокоиться среди бесславных искусств мира, но с помощью опасностей войны подгонял свою деятельную звезду»). Иначе говоря, «детям поражения» предлагается следовать за Кромвелем путем «военных опасностей», чтобы активно влиять на свою звезду, то есть полностью изменить свою участь побежденных. Однако, как уже отмечалось, это невозможно без предварительного полного разрыва с «дорогими Музами». А раз так, то “forward youth” появляется не в результате смены занятий с мирных на военные, а как следствие судьбоносного (и чрезвычайно болезненного для детей «кавалеров») выбора между Музами, которые им дороги, и Кромвелем, который им ненавистен. Необходимость такого выбора означает, что Музы и Кромвель не только не могут соседствовать

в душах “forward youth”, но даже соперничать за них между собой. Они исключают друг друга как абсолютные антагонисты.

Марвелл никак не объясняет причину этого антагонизма. Обозначив в зачине «Оды» эту альтернативу, он затем как будто забывает о ней, сосредоточившись лишь на одной ее стороне – на кромвелевских “adventurous wars”. Однако зачин – слишком значимая в «Оде» позиция, чтобы иметь облегченную смысловую нагрузку, а сама альтернатива слишком важна для Марвелла, чтобы остаться просто декларацией. Мы попытаемся понять смысл антагонизма Кромвеля и Муз из того ряда эпизодов, который объединен, во-первых, темой кромвелевской карьеры, во-вторых, особым композиционным способом создания. Его можно охарактеризовать, исходя из предположения американского исследователя Дж.Д. Ханта о том, что в некоторых частях «Оды» Марвелл применил один из своих любимых «метафизических» приемов – построение зрительно-смысловой перспективы [Hunt].

В той или иной форме Марвелл пользовался им в таких стихотворениях, как “The Gallery” («Галерея»), “The picture of little T.C. in a prospect of flowers” («Изображение малютки Т.К. в перспективе из цветов»), “Eyes and Tears” («Глаза и слезы»). Этот прием заключается в том, что некий объект дробится на ряд «изображений», которые затем выстраиваются в перспективу (или «анфи-

ладу»). Его суть в «препарирующей трансформации» изображаемого предмета: внешне непротиворечивый тождественный себе объект подвергается «анатомированию», а затем собирается вновь таким образом, что его кажущаяся смысловая монолитность исчезает и он предстает в совершенно ином семантическом качестве. Если мы правильно определили адресата «Оды» и обращенный к нему авторский призыв, то в связи с ними этот прием выглядит как нельзя более уместным. Только он должен быть распространен не на два эпизода, как считал Хант, а на всю протяженность кромвелевской эпопеи – как уже совершившейся, так и предсказанной Марвеллом. Ведь если юные роялисты, хранящие наследственную ненависть к Кромвелю, могут превратиться в «forward youth» только следуя его примеру, то это значит, что они должны увидеть всю последовательность («анфиладу») знакомых и тягостных для них событий в совершенно новом свете и открыть в ней неожиданный смысл, дающий «детям поражения» надежду на выход из «тени» без потери чести. Как в данном случае может работать этот прием?

Весь «кромвелевский ряд» «Оды» четко локализован в трех временах и в трех пространствах: 1) прошлое: гражданская война, протекавшая на территории Англии; 2) настоящее: только что завершившееся покорение отпавшей Ирландии и начинающаяся война с Шотландией; 3) будущее: неизбеж-

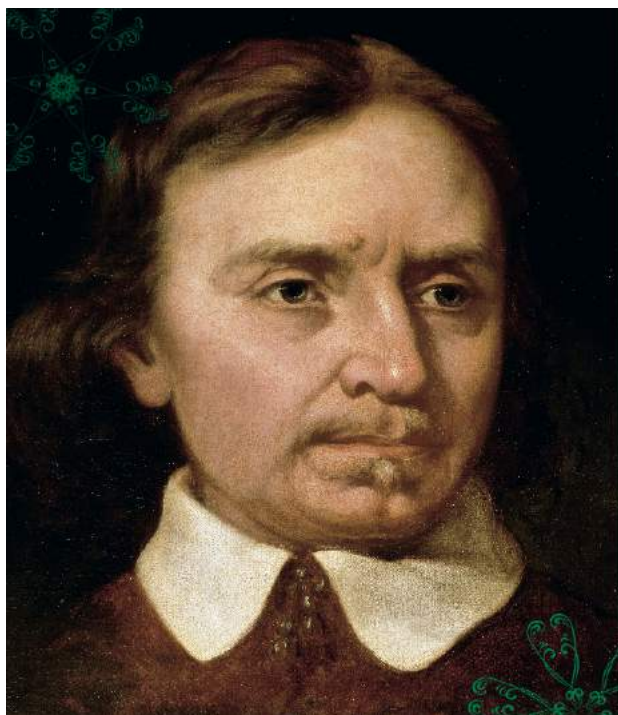


Рис. 2. Портрет Кромвеля

ные, по мнению Марвелла, войны с «несвободной» Европой.

К прошлому, к гражданской войне, отнесены три «изображения» Кромвеля. Рассмотрим их по порядку. Кромвель появляется, “And, like three-forked lightning first / Breaking the clouds, where it was nursed, / Did through his own side / His fiery way divide. / For` tis all one for courage high / The emulous or enemy, / And with such to enclose / Is more than to oppose. / Then burning through the air he went, / And

palaces and temples rent. / And Caesar`s head at last / Did through his laurels blast” [Marvell: 55] («И, как молния с тремя зубцами, разрывающая тучи, в которых она была выращена, разделил своим ужасным путем своих сторонников. Ибо для высокой храбрости все равно – враг или соперник, поскольку связывать таким образом это больше, чем противостоять. Затем, пылая, он пронесся по воздуху и разрушил дворцы и храмы. И наконец поразил голову цезаря через его лавры»).

«Анфилада изображений» Кромвеля открывается образом истребительного небесного трезубца. Самым постоянным элементом в его смысловой структуре оказывается предлог “through”, имеющий значение пространственного проникновения. Здесь он указывает на разрушение неких символических препятствий, отделяющих молнию от самих объектов поражения. Сначала Кромвель прорывается “through his own side”, т.е. через узы союзничества, мешающие ему освободиться от пресвитериан. Затем “through the air he went” – он «проходит» огромное расстояние между местом его «проявления» и резиденциями светских и духовных лордов, т.е., очевидно, социальную дистанцию, отделяющую рядового члена Парламента (сельского сквайра) от пэров королевства. Наконец «цезарь» поражен “through his laurels” – через его лавры (а не через диадему); дело в том, что, по римскому поверью, лавры были специально предназначены ограждать особу императо-

ра от ударов молнии, т.е. от небесного гнева. Но против такой молнии, как Кромвель, они оказались бесполезным украшением – ведь, даже не будучи сброшены с головы короля, они не смогли его спасти.

Из текста можно понять, что такой поражающей способностью обладает “courage high” Кромвеля, его особое качество воина – безудержная наступательная смелость, атакующая все, что ее связывает, ограничивает или ей противостоит, будь то соперник из числа союзников или враг любого ранга. Но если так, то – с учетом семантики предлога “through” – можно предположить, что кромвелевская «высокая смелость» уничтожает не только сами «цели» как объекты (пресвитериан, светскую и духовную знать, короля), но и то, что должно ограждать эти объекты от посягательств, придавать им статус незыблемости как в политических и человеческих отношениях (узы союзничества), так и в самом «государственно-политическом теле» (традиционно высокий престиж знати и «мирская сакральность» королевской особы). Иначе говоря, «высокая смелость» Кромвеля уничтожает соперников и врагов вместе с их “degree”. А поскольку дальше сказано: “T’is madness to resist or blame / The force of angry Heavens flame” («Это безумие сопротивляться силе пламени разгневанных Небес или проклинать ее»), то «портрет» Кромвеля в виде молнии с тремя зубцами – это, видимо, образ одного его качества – “courage high”, которое

в руках Неба превращается в провиденциальное орудие, направленное на уничтожение принципа “degree” и основанного на нем государства.

Этот образ человека, сведенный к одной черте, поражает своей объектностью, давшей К. Бруксу повод уподобить марвелловского Кромвеля первобытной силе без индивидуальной воли и самосознания [Brooks]. Однако явная объектность небесного огня есть свойство явления не естественного, как полагает Брукс, а скорее сверхъестественного, как считает Д. Буш [Bush 1952] – свойство провиденциального инструмента, предназначенного для некоей миссии, которая представлена этим образом только в своей разрушительной ипостаси. Но ведь это лишь первый в галерее кромвелевских «портретов», внушающий страх своей удаленностью от человеческой меры в понимании событий.

Следующее «изображение», как явствует из авторского уведомления, должно приблизить Кромвеля к такой мере: “And, if we speak the true, / Much to the man is due. / Who from his private gardens, where / He lived reserved and austere / As if his highest plot / To plant the bergamot, / Could by industrious valour climb / To ruin the great work of Time / And cast the kingdom old / Into another mold” [Marvell: 56] («И по правде говоря, следует воздать должное человеку, который от своих частных садов, где он жил замкнутым и отрешенным, как если бы его высшим замыслом (или за-

говором) было высаживание бергамота, смог благодаря трудолюбивой доблести возвыситься, чтобы разрушить великую работу Времени и переплавить старое королевство в другую форму»).

Для понимания этого фрагмента важно уточнить, в каком значении употреблен здесь глагол “to climb”. Оно было одним из пунктов полемики Брукса и Буша. Брукс видел в этом глаголе намек на агрессивное честолюбие Кромвелля – в значении «влезать», «карабкаться» [Brooks]. Буш настаивал, что здесь он семантически нейтрален, имея значение «подняться», «возвыситься» [Bush 1952]. Вопрос, однако, не только в этом. От правильного понимания этого глагола зависит и правильное понимание метаморфозы Кромвелля – смысла его превращения из «владельца частных садов» в «разрушителя великой работы Времени». Означает ли здесь “climb”, что победоносный полководец «возвысился» над садоводом, т.е. рождение новой, гораздо более масштабной личности – или же то, что садовод «возвысился» до осознания своей подлинной цели, сохранив при этом прежние качества «владельца частных садов»? Обратим внимание, что Кромвель «возвышается» “by industrious valour” – «трудолюбивой доблестью». Брукс назвал такую доблесть «странным качеством». Однако все станет более понятным, если предположить, что, хотя доблесть – качество воина, здесь она производное от трудолюбия – качества садо-

вода. А раз так, то, значит, не победоносный воин затмил скромного садовода, а скромный садовод, назначенный, как мы видели, к провиденциальной миссии, «возвысился» до осознания, принятия и выполнения своего ни с чем не сравнимого призвания. Но против чего обращена «трудолюбивая доблесть» и что следует понимать под «великой работой Времени»?

Понятно, что объект разрушения здесь тот же, что и в первом эпизоде, но представлен он по-другому. То, что там было разделено по своим “degree”, здесь слито в одной формуле – «великая работа Времени». Все традиционные институты «государственно-политического тела» объединены здесь в образе неподвижного Времени, закончившего свою многовековую работу и застывшего в законченных формах. То, что “kingdom old” это, по сути, остановившееся Время, доказывается более поздним текстом Марвелла, также посвященным Кромвелю, где мы находим такое замечание о королях: “And though they all platonic years should reign, / In the same posture would be found again” [Marvell: 93] («И даже если бы они правили все платоновские годы, их и тогда можно было бы найти в неизменном положении»).

Но если Время остановилось, кто-то должен взять на себя его функцию – изменять и преобразовывать человеческий мир. Понятно, что эта функция ложится на того, кто разрушает неподвижное, т.е. на Кром-

веля. Здесь это только подразумевается, но в уже цитированном тексте сказано: “Tis he the force of scattering Time contracts / And in one year the work of ages acts” [ibid.] («Это он противодействует силе рассеянного Времени, и в один год выполняет работу многих лет»). Однако в человеке, бросившем вызов Времени, являет себя «доблесть» воина, но как в нем сказывается «трудолюбие» садовника? Если Кромвель сохраняет свою натуру садовода, то и в своей великой разрушительной работе он остается таким же “reserved and austere” («замкнутым и отрешенным»), как и при высадке бергамота. Иначе говоря, он предается своей разрушительной миссии с той же аскетической сосредоточенностью, с какой некогда сажал груши. А это значит, что он уничтожает «старое королевство», не волнуемый никакими «мирскими страстями», не испытывая к нему ни ненависти, ни приязни и ни на что не отвлекаясь от своей суровой работы.

Таким образом, это «изображение» Кромвеля в принципе построено так же, как и предыдущее. Личность Кромвеля опять сводится к одному «силовому» свойству – “industrious valour” («трудолюбивой доблести»), которое портретируется в образе воина-садовника, сознательно подчиняющего свои качества созидателя задаче необходимого разрушения и расчищающего место для будущего государства. Однако этот образ, в отличие от предыдущего, богат сложной внутренней

игрой, поскольку сквозь облик аскетически отрешенного воина комически просвечивает его основа – аскетически отрешенный садовод; и напротив – иронически поданные качества садовника, воплощаясь в миссии воина, лишь возвышают и углубляют его образ.

Следующее «изображение» Кромвеля нет нужды приближать к человеческому разумению, поскольку оно само извлечено из «общего мнения», имея сюжетом известные события 1647 г.: “And Hampton shows what part / He had of wiser art, / Where, twining subtile fears and hope, / He wove a net of such a scope, / That Charles himself might chase / In Carisbrooke’s narrow case” [ibid.: 56] («Каков он в самом мудром из искусств, показывает Хэмптон, где он, утонченно сплетая страхи и надежду, соткал сеть такого размаха, что Карл сам должен был бежать в тесную клетку Кэрисбрука»). Тут идет речь о бегстве короля из дворца Хэмптон-Корт, где он жил в плену, на остров Уайт, в замок Кэрисбрук. Современники были убеждены, что на этот шаг Карла спровоцировал Кромвель, распустив через доверенных лиц слухи о мнимом заговоре против него. Все считали, что Кромвель уже тогда начал тайно готовить гибель короля. Среди прочих его целей было якобы намерение получить юридический предлог для обвинения Карла в вероломстве и злоумышлении против Парламента, чтобы в подходящий момент его предьявить.

Марвелл разделял это убеждение со свои-

ми современниками. Поэтому завершающий эпизод в его «галерее» гражданской войны посвящен последнему акту борьбы Кромвеля и короля, исход которой предрешен Провидением. Здесь оно в качестве орудия, приводящего короля к эшафоту, выбирает «самое мудрое» искусство Кромвеля – искусство политической и психологической интриги.

По тому, как Марвелл представил это искусство, видно, что невозможен никакой поединок, т.е. равная борьба, между Кромвелем и королем. Это следует из того, что гибельная сеть для Карла соткана Кромвелем из страхов и надежды самого короля. Причем, соткана так, что эти эмоции, «сплетаясь в сеть», усиливают друг друга, и этот двойной эффект толкает короля на отчаянный необдуманный поступок – побег, приводящий его в «тесную клетку» Кэрисбрука. Это не значит, что Кромвель управляет поступками других, воздействуя лишь на самые элементарные чувства; просто ему, толкающему Карла к гибели, понадобились наиболее действенные эмоции, сильнее прочих затемняющие разум. Марвелл, напротив, подчеркивает, что самые простые чувства были сплетены в смертоносную сеть “subtile”, т.е. изысканно, утонченно. Но в отличие от предыдущих эпизодов, в этом отсутствует фигура Кромвеля как объект изображения. Возможно, это связано с имплицитной в нем семантикой охоты – и Кромвель здесь скрыто уподобляется невидимому ловцу, присутствие которого уга-

дывается только по произведению его охотничьего искусства – ловчей сети, и то лишь в момент, когда она затягивается на преследуемой жертве.

Подведем некоторые итоги. В рассмотренной части «Оды» мы выделили три «изображения» Кромвеля, построенных по одному



Рис. 3. Портрет Карла I

и тому же принципу. Каждое из них оказывалось «портретом» того качества Кромвеля, которое выбирается Провидением для его собственных целей. Эти цели в разной сте-

пени доступны рациональному пониманию, и Марвелл выстраивает свою перспективу в зависимости от этой градации.

В первом эпизоде сама причина небесного гнева принципиально необъяснима. Здесь разгневанное Небо в соответствии со своим недоступным пониманию замыслом использует для сокрушения принципа “degree” и «государственно-политического тела» «высокую смелость» Кромвеля, образом которой оказывается огненный молниевидный трезубец. Далее замысел Провидения приближается к человеческой мере понимания: он выступает как историческая необходимость оживления застывшего Времени, выражающаяся в создании нового государства. Провиденциальным орудием здесь выбрана «трудолюбивая доблесть» Кромвеля, образом которой оказывается парадоксально двойственная фигура воина-садовника. Наконец в своей последней «тайной» фазе замысел Провидения принимает вид политической необходимости устранения монарха. Его инструментом становится «самое мудрое искусство» Кромвеля, образом которого является «утонченная сеть», опутавшая душу короля. Тут можно отметить странную закономерность: чем недоступней замысел Провидения, тем четче и ярче образ Кромвеля (в первом эпизоде); чем ближе он к человеческому пониманию, тем очевидней образ Кромвеля начинает терять свою определенность: сначала раздваивается (во втором

эпизоде), а затем и размывается (в третьем).

Следующий фрагмент «Оды» мы не будем комментировать: это описание казни короля – композиционный центр стихотворения. Мы вернемся к нему ниже. Но вот следующий за ним отрывок представляется смысловым фокусом «Оды», и на нем необходимо остановиться: “So when they did design / The Capital first line, / A bleeding head where they begun, / Did fright the architects to run, / And yet in that the State / Foresaw its happy fate” [ibid.: 57] («Так, когда собрались начать строительство на Капитолии, окровавленная голова в месте его начала утратила строителей так, что они бросились бежать. И тем не менее, в этом событии Государство усмотрело свою счастливую судьбу»).

Это напоминание об известной римской легенде, наконец, разъясняет суть миссии Кромвеля. Уничтожение монархии и гибель короля не были бессмысленным и преступным разрушением. Провидение назначило их в жертву будущему величию Англии, которое должно быть настолько грандиозным, насколько ужасен его залог. Поскольку это величие предсказывается римской аналогией, да и вся «Ода» пронизана римскими аллюзиями, то можно предположить, что для Марвелла возникшее новое государство есть не что иное, как Новый Рим. Поэтому «кромвелевский ряд» «Оды», прерванный сценой казни Карла I, затем выстраивается уже в контексте открывшегося провиденци-

ального плана – превращения «старого королевства» в Новый Рим.

Право считаться таковым республиканская Англия завоевывает наряду с территориями в только что закончившейся ирландской и начинающейся шотландской кампании. Эпизоды обеих войн в «Оде» могут быть рассмотрены обобщенно, поскольку объединены семантикой охоты. Тут она вполне закономерно подхватывает и эксплицирует аналогичную, но неявную семантику эпизода, завершающего всю предыдущую часть «кромвелевского ряда». Однако там, как мы помним, Кромвель был всемогущим «невидимым ловцом», скрытым за произведением своего «мудрого искусства», здесь же он сравнивается отнюдь не с охотником, а с охотничьим соколом и с гончей. Но почему события первых войн Республики маркированы так, что Кромвель теряет антропоморфный облик? Не является ли эта зооморфная образность семантическим умалением его фигуры?

Обратимся к тексту: “So when the falcon high / Falls heavy from the sky, / She, having killed, no more does search / But on the next green bough to perch, / Where, when he first does lure, / The falconer has her sure” [ibid.] («Так, когда высоко парящий сокол тяжело падает с неба, то он, убив, не ищет больше ничего, кроме насекома на ближайшей зеленой ветке, где сокольниковый, с тех пор, как впервые приманил его вабиллом, может быть в нем уверен»). Основ-

ное в этом развернутом сравнении то, что это изображение не атакующего, но повинующегося сокола. Убив, он не ждет соответствующего знака сокольничего, а сам отлетает от мертвой дичи, но садится рядом с ней – на ближайшую ветку. Тем самым он демонстрирует, во-первых, добровольность своего послушания, поскольку для него не требуется никакого приказа, и, во-вторых, его полноту, так как он, хищник, садится возле самой добычи, но не прикасается к ней. Поэтому кравчий «может быть в нем уверен».

Следовательно, своей аналогией Марвелл настаивает, что Кромвель послушен Республике абсолютно и добровольно. И это удивительно, если учесть, что субъектом подчинения является его гигантская истребительная сила – его полководческое искусство и преданная ему армия, приведшие к гибели монархию. Но если такова военная мощь Кромвеля, то какой должна быть превосходящая ее лояльность? Строго говоря, и в первой – подготовительной – части своей миссии Кромвель был точно так же предан высшей воле, то есть сосредоточен исключительно на своем призвании (вспомним “reserved and austere”); но тогда замысел Провидения был ясен ему одному, поэтому его деятельность внешне выглядела разрушительной. Когда же замысел Провидения стал очевиден, осуществившись в создании Республики, то безмерная преданность, выказанная ей Кромвелем, сделала очевидным и то, насколько не

стихийна и не самодовлеющая его истребительная мощь.

Но военная сила, обуздывающая сама себя и не знающая иной цели, кроме служения государству, есть сугубо римский принцип. Недаром аналогия с соколом предваряется таким пассажем: “And has his sword and spoils ungirt / To lay them in the public skirt” [ibid.] («И не держит при себе меч и добычу, чтобы сложить их в подол общества»). Некоторые комментаторы видят в нем цитату из “Fag-salia” Лукана, посвященную Помпею, в частности, его прославленной лояльности Республике. Поэтому можно предположить, что связь этой цитаты с последующей охотничьей аналогией подчеркивает в «охотничьих» образах Кромвеля «римскую» семантику дисциплинированной и преданной государству военной силы. Очевидно, парадоксальное заострение «истинно римских» достоинств Кромвеля в таких зооморфных образах дает Марвеллу возможность метафоризировать ирландскую и шотландскую кампании (т.е. малые войны) в виде соколиной и псовой охоты.

Предсказание больших войн, краткое, но многозначительное, вводит в текст будущее время и пространство европейского континента: “What may not others fear, / If thus he crowns each year? / A Caesar he ere long to Gaul, / To Italy a Hannibal, / And to all lands not free / Shall climacteric be” [ibid.: 58] («Чего могут не бояться другие народы, если он так венча-

ет каждый год? Вскоре он станет для Галлии своего рода Цезарем, для Италии – неким Ганнибалом. И для всех несвободных стран он будет грозен»). Это «изображение» последнее в «галерее портретов» Кромвеля. Оно знаменует окончательное исполнение его призвания, и на нем замыкается зрительно-смысловая перспектива. В нем, безусловно, выражена убежденность Марвелла в том, что благодаря полководческому гению Кромвеля Англия достигнет континентального господства, т.е. подлинно римского (имперского) величия.

Тем не менее, это «изображение» лишено однозначности, естественной для смыслового итога, поскольку, помимо «имперского патриотизма», многие комментаторы усмотрели в нем нечто вроде пророчества о будущем Протекторате. Дело в том, что упомянутые полководцы прославились не только как великие завоеватели, но и тем, что, будучи вождями «народных партий», вели успешную борьбу со своими «парламентами»: Цезарь – с сенатом, Ганнибал – с Большим Советом Карфагена. Поэтому возникает вопрос: не означает ли чудесное превращение Кромвеля из охотничьей птицы или гончей в аналог двух этих фигур увиденного Марвеллом стремления к единоличной власти? Ответ, возможно, заключается в самой логике провиденциального плана.

Как явствует из текста «Оды», республиканская Англия, по Марвеллу, строится на

двух «римских» принципах: завоевательной энергии и безусловном подчинении военной силы авторитету государства. Но Кромвель не просто творец этого нового государства. В его личности воплощено предельное выражение обоих этих принципов в их необходимом единстве (Цезарь и Ганнибал – сокол и гончая). Иначе говоря, Кромвель – это персонафицированный прототип новой Англии, создавший ее по своему подобию. Поэтому изменить такому государству он в принципе не может. Это означало бы прямое самоуничтожение, разрушение дела всей жизни. И даже если предположить, что он станет «своего рода Цезарем» не только для Галлии и «неким Ганнибалом» не только для Италии, то и тогда он будет «грозым для всех несвободных стран», т.е. останется верен самим устоям Республики.

Таким образом, «портретная галерея Кромвеля», помещенная в зрительно-смысловую перспективу, оказалась «анатомией силы», но исключительно в ее провиденциальном предназначении. В прошлом гражданской смуты военная мощь Кромвеля представлялась только разрушительной, поскольку была направлена прямо против принципа “degree” – фундамента порядка в «государственно-политическом теле», а провиденциальный план, управлявший кромвелевской «высокой смелостью», был скрыт. Образом такой силы выступала молния с тремя зубцами, поражавшая сами основы «старого королевства».

Когда же замысел Провидения осуществляется в создании нового государства, военная мощь Кромвеля предстает в своем истинном виде – как дисциплинированная, подлинно римская сила, во всем послушная Республике. Это исключительное повиновение воплощено в «охотничьих» образах сокола и гончей. Наконец, на третьем этапе своей карьеры Кромвель вырастает в великого полководца, соизмеримого с античными героями, которому предстоит в завоевательных войнах со старыми монархиями добыть для английской свободы континентальное господство.

Однако развернутая Марвеллом в зрительно-смысловую перспективу и рационалистически истолкованная в ней схема провиденциального плана диктует только «рисунок» и «композицию» изображения кромвелевской силы во всех ее действиях и применениях. Тем не менее, у этих изображений есть еще одна составляющая – «колорит», то есть эмоциональная окраска, не столь явно выраженная, но вполне ощутимая. Самые значимые «колористические» акценты приходятся на семантически выделенные позиции текста: «пролог» и «эпилог» кромвелевского ряда, а также сцену казни короля – композиционный центр «Оды». Причем «пролог» и «эпилог» соотнесены друг с другом по эмоциональному «колориту». Как мы помним, в «прологе», следующем за зачином, сообщается, что «Кромвель подгоняет свою деятельную звезду». Иначе гово-

ря, «полными риска войнами» заставляет ее ярче светить. Но сияющая звезда – это принадлежность ночного неба. Возможно, эта коннотация здесь не главная, но смысловой акцент изменится, если мы сравним «пролог» с «эпилогом»: “And for the last effect / Still keep thy sword erect: / Besides the force it has to fright / The spirits of the shady night, / The same art that did gain / The power, must it maintain” [ibid.] («И на крайний случай всегда держи свой меч воздетым: помимо того, что он имеет силу отпугивать духов сумрачной ночи, то же искусство, которое добыло власть, должно ее поддерживать»).

Остановимся на двух моментах. Во-первых, понятно, что именно воздетый меч имеет силу отпугивать ночных духов. Но ночные духи – это порождения тьмы, боящиеся света, а воздетым, то есть поднятым над головой, обычно держат его источник – факел или лампаду. Следовательно, поднятый меч в руках Кромвеля заменяет либо то, либо другое: он освещает дорогу во тьме. Во-вторых, идя во тьме, Кромвель должен поддерживать воздетым, т.е. готовым к удару мечом, свою власть; иначе говоря, он постоянно должен угрожать кому-то войной. Но, как мы помним, войнами Кромвель «подгонял свою деятельную звезду». И если воздетый меч – это спутник ночного похода, то подтверждается высказанное выше предположение, что кромвелевская звезда тоже светит во мраке ночного неба. А раз так, то вся миссия Кром-

веля совершается во тьме и в ночи, где нет ни естественного дневного света, ни факелов или лампад. Это беспросветно мрачный мир без солнца и привычного человеку огня, в котором источниками света оказываются только холодный металл меча и столь же холодная звезда, предвещающая войны. Что же тогда произошло с дневным светом?

Образ, помогающий понять причину его исчезновения, мы находим в сцене казни короля: Карл “Nor called the gods in vulgar spite / To vindicate his helpless right, / But bowed his comely head / Down as upon a bed” [ibid.: 57] («Не призывал в низменной злобе богов, чтобы защитить свое беспомощное право, но опустил свою готовую (к смерти) голову вниз, как на постель»). Этот образ – король, готовящийся к смерти, как ко сну, (иначе трудно объяснить явно подразумеваемое сравнение плахи с постелью) – может быть понят с учетом того, что казнь происходила на рассвете. Поэтому начало нового дня для Карла I стало наступлением ночи. Но в ней вместе с королем погибло и его «беспомощное право». А поскольку дальше следует: “This was that memorable hour, / Which first assur’d the forced pow’r” [ibid.] («Это был тот памятный час, который впервые утвердил власть вооруженной силы»), то выясняется, что господство “ancient rights” – исконных, древних, королевских прав – у Марвелла ассоциируется с властью дневного света, а утверждение власти вооруженной силы – с наступлением



Рис. 4. Казнь Карла I

ночи. Так что, если интеллект Марвелла истолковал победу “forced power” над “ancient right” в духе государственной телеологии – как необходимое условие будущего величия Англии, то эмоционально Марвелл воспринял реальность этой победы, ее онтологию, как мрак, обладающий всеми признаками

хаоса, кроме главного – беспорядка.

Что самое удивительное: предельно сумрачный эмоциональный «колорит» «Оды» никак не искажает четкий «рисунок» и правильные «пропорции» картин провиденциального плана, т.е. не превращает Кромвеля в монстра или исчадие Ада. А «рисунок»,

в свою очередь, нисколько не просветляет «колорит». Они сосуществуют в странном, непроницаемом друг для друга соседстве, создавая подспудное напряжение в смысловом строе «Оды». Но если так, то, значит, в новой, созданной Кромвелем реальности, Марвелл утратил органическую цельность восприятия, поскольку интеллектом принял господство воплощенной в Кромвеле силы, а эмоционально – отверг. Столь очевидную – и драматическую – двойственность отношения можно без особых натяжек счесть симптомом того внутреннего кризиса, о котором упоминалось выше. И коль скоро обнаружилось его текстуальное выражение, то теперь можно попытаться найти его причину.

Очевидно, испытанный Марвеллом «метафизический шок» был вызван тем, что в качестве воплощения вооруженной силы Кромвель обладал такими свойствами, какими сила не должна обладать. Но, чтобы понять, чем Кромвель мог так поразить Марвелла, следует сначала выяснить, чего традиционное гуманистическое сознание в соответствии со своими концептуальными установками могло ожидать от вооруженной силы. А для этого придется обратиться к доктрине «Великой Цепи» в изложении шекспировского Улисса: “Force must be right, or rather, right and wrong, / Between whose endless jar justice resides, / Should lose their names, and so should justice too. / Then every thing includes itself in power, / Power – in the will, will – into appetite /

And appetite, the universal wolf, / So doubly seconded with will and power, / Must make perforce the universal prey, / And last eat up himself” [Shakespeare: 775] («Сила должна быть правой, иначе правое и неправое, в чьем бесконечном несогласии обитает справедливость, потеряют свои имена, и то же будет со справедливостью. Тогда каждая вещь включается во власть, власть – в волю, воля – в желание. И желание, вселенский волк, удвоенное таким образом волей и властью, должно будет по необходимости собрать всю вселенскую добычу, а затем пожрать само себя»).

Улисс говорит о хаосе, но только возникающем не в небесных сферах, а в «государственно-политическом теле». Гарантия от губительного беспорядка – подчинение силы праву. В противном случае начинается «потеря имен», иначе говоря – хаос в понятиях, вызванный тем, что неправая сила может принудить считать ложь – правдой, а несправедливое – справедливым. Это приводит к тому, что власть, по праву принадлежащая одному, перестает считаться таковой и становится добычей многих. А затем уже начинается нарушение “degree” в природе тех, кто «включается во власть». В «здоровом» состоянии микрокосма его внутренняя иерархия выглядит так: низшая способность – иррациональное стихийное желание; оно подчиняется свободному началу – воле, та – разумной и дисциплинирующей способности – власти, а она, в свою очередь, – той

внешней власти, которая является законной. Но в мятежной («больной») индивидуальной природе происходит инверсия: когда человек «включается во власть», то эта присвоенная им неправая власть не подчиняет себе мятежную волю, а сама уступает ей, и в этом смешанном (хаотическом) состоянии обе высшие способности подчиняются низшей – желанию. Оно же, ничем не сдерживаемое, сначала слепо пожирает все вокруг, а затем – за отсутствием другой добычи – себя. Так, по убеждению гуманистов, должен работать самоубийственный (и уже поэтому – абсолютно бессмысленный) механизм любого мятежа, вызванного бунтом силы против права.

Противозаконна ли для Марвелла “forced power” Кромвеля? Безусловно, поскольку ее действия направлены специально против “degree”, т.е. против закона и его живого воплощения – короля. Но последствия этих действий оказываются совсем не такими, как предсказывала устами Улисса доктрина «Великой Цепи». Беззаконная сила, уничтожив «древнее право» и стоящую на нем монархию, вместо того, чтобы деградировать до «всепожирающего желания», обуздывает сама себя, превращаясь в образец повиновения и преграду для беспорядка. И происходит событие, напроць исключенное – даже как возможность – доктриной «Великой Цепи»: противозаконная сила не разрушает, а укрепляет государственные устои. Марвелл (при всей своей “ambiguity”) признает это столь

же недвусмысленно, сколь недвусмысленно он выразил сочувствие жертвам этой силы.

А это значит, что в «Горацанской оде» Марвелл, пожалуй, впервые в английской поэзии зафиксировал «феномен Кромвеля» именно в том виде, в каком он должен был представляться гуманистическому сознанию, воспитанному на доктрине «Великой Цепи Бытия». Два обстоятельства свидетельствуют, что «Ода» была не обдуманной и «уровновешенным» исчерпанием парадокса Кромвеля, а эмоциональной и интеллектуальной реакцией Марвелла на него: 1) «разорванная» двойственность «рисунка» и «колорита»; 2) соединение незаконно-разрушительной силы и силы, повинующейся в единой зрительно-смысловой перспективе. Эти обстоятельства заставляют предположить, что «феномен Кромвеля» вызвал в сознании Марвелла то же кризисное явление, которое Т.С. Элиот обнаружил в сознании Донна и определил как “the dissociation of sense” – «распад» или «расщепление» гармонического единства разума и эмоций [Eliot: 22].

Коль скоро Кромвель, опровергая самые незыблемые постулаты английского Ренессанса, доказал, что противозаконная сила может эффективно сочетаться с государственным порядком, Марвелл, в итоге размышлений над кромвелевской карьерой, решился на беспрецедентный для гуманиста шаг. Отступив от доктрины «Великой Цепи»,

он признал невероятное: Провидению в его абсолютных целях может понадобиться не просто сила, а именно противозаконная сила, т.е. вооруженное насилие, специально направленное против закона. Открывшийся его интеллекту провиденциальный план Марвелл представил как зрительно-смысловую перспективу, замыкающуюся «римским» величием Англии; в ней он, вопреки всем гуманистическим канонам, поставил в единый ряд силу незаконно-разрушительную и силу разумно-дисциплинированную, молнию и сокола. То, что смысл миссии, возложенной на Кромвеля Небом, не вызывал у Марвелла никаких сомнений, доказывается самим выбором адресата «Оды». Наверяд ли бы он стремился вернуть энергию деморализованным «детям поражения» примером их заклятого врага, если бы не был уверен, что Кромвель – это ниспосланный Провидением вождь, призванный вывести Англию из гражданской войны не разоренной и расколотой страной, а мировой державой.

Однако эмоционально Марвелл, вероятно, был не в силах отступить от «иконы» мировой гармонии, запечатленной в доктрине «Великой Цепи», как он отступил от опровергнутой Кромвелем идеологемы. Приняв разумом логику небесного замысла, он тем не менее испытывал ужас перед воплощенной в Кромвеле противозаконной силой, уничтожающей, хотя бы и в провиденциальных целях, образ иерархического Универсума

в «государственно-политическом теле». Этот ужас нашел свое выражение в семантике мрака и ночи, обрамляющей «кромвелевский ряд» и распространяющейся из композиционного центра «Оды» – сцены казни короля. Но если «феномен Кромвеля» «разорвал» сознание Марвелла в его отношении к доктрине «Великой Цепи», то как отразился этот духовный кризис на его представлении о миссии поэта?

Можно предположить, что “dissociation of sense” в марвелловском отношении к доктрине «Великой Цепи» должен был повлечь за собой те же последствия и в его отношении к ренессансному идеалу поэта: оно «расщепилось». Стали возможны два различных понимания этой миссии и две этики, вытекающие из них. Во-первых, мироустроительная миссия могла пониматься как воспроизведение в искусстве слова мировой иерархической гармонии, возможное только пока существует этот порядок. Ведь, по авторитетному свидетельству Улисса, когда сила перестает быть законной, «правое и неправое теряют свои имена». Но поэт выступает глашатаем истины об Универсуме, когда порядок имен вещей в поэзии адекватен порядку самих вещей в Универсуме. А если вещи «теряют свои имена», то последние становятся пустым звуком, и поэзии в этом случае остается либо исчезнуть, либо превратиться в ложь. Если же вдобавок неправая сила сама способна строить свой порядок и защищать его, то поэзии

в ренессансном ее понимании в принципе не может быть места в таком порядке. И если Марвелл разумом признал необходимость «порядка силы», то он вследствие той же необходимости, должен был отказаться и от идеи мироустроительной миссии поэта.

Второе понимание этой миссии куда более императивно. Оно исходит из того, что возможен и действителен только один порядок – порядок права, в котором и отражен истинный образ мировой гармонии. И поэт обязан отстаивать его во всех без исключения обстоятельствах, даже если воплощавшее его в реальности «государственно-политическое тело» из этой реальности безвозвратно исчезло. Это представление соответствует эмоциональному, точнее – иррациональному отторжению Марвеллом республиканского режима.

Что касается Кромвеля, то он в обеих ситуациях оказывается антагонистом поэта: в первом случае поэт сам устраняется в его присутствии за ненадобностью, во втором – поэт неизбежно превращает Кромвеля в объект прямого или косвенного обличения. В «Горацианской оде» Марвелл представил обе «позиции», но по-разному: первую он избрал для своей «легальной» роли «анатома» и толкователя провиденциальной миссии Кромвеля; вторую – нигде не выразил вслух, а завуалировал в ночной семантике «колорита» и в упоминании в зачине о «дорогих Музах» и «печальных стихах», от которых,

соблюдая принятую на себя роль, он призвал юных «кавалеров» отказаться, чтобы стать «forward youth».

Теперь становится понятен смысл этого призыва. Он может быть сформулирован примерно так. Поэт – только тогда поэт, когда он соблюдает установленный Музами закон, обязывающий его быть верным гармонии, возможной лишь в мире, и порядку, основанному только на праве. Иначе говоря, он только тогда поэт, когда оплакивает королевское дело в «печальных стихах». Но оплакивающий короля всегда будет считать Кромвеля преступником, а значит – окажется в стороне от создания великого будущего Англии, к которому призван именно и только Кромвель. Поэтому, чтобы стать юностью, достойной этого будущего, необходимо следовать за Кромвелем, что невозможно без предварительного и полного отречения от несовместимых с ним Муз, т.е. от мироустроительной миссии поэта.

Что традиционное понимание назначения поэзии оставалось в это время для Марвелла единственно возможным, доказывается казусом со стихотворением «Смерть Тома Мэя», написанным в том же 1650 г., что и «Горацианская ода». Казус в том, что столь тесная хронологическая близость двух текстов сочетается в них с явно контрастным содержанием. Это обстоятельство часто ставило в тупик исследователей Марвелла: так, уже упоминавшийся Д.Д. Хант назвал его «голо-

воломкой». Однако в «Смерти Тома Мэя» мы находим совершенно то же понимание обязанностей поэта (точнее – поэзии как обязанности), что и в зачине «Горацианской оды». Это стихотворение является сатирическим откликом Марвелла на смерть поэта Тома Мэя – прежде роялиста, затем сторонника Парламента, воспевавшего победы пуританской армии во главе с Кромвелем в стихах, декорированных на римский лад.

Устами Бена Джонсона, Верховного Судьи английской поэзии, Марвелл клеймит Мэя, называя его “renegade poet” («поэт-рenegат», предатель) и “chronicler of Spartacus” («хроникер Спартака», т.е. человек, опустившийся до восхваления рабского мятежа). Многие исследователи видели в этих резкостях политический роялизм Марвелла и недоумевали, как он мог сочетаться со столь явным восхищением Кромвелем в «Горацианской оде». Но они упускали из виду, что для человека гуманистического склада, каким был Марвелл, миропорядок и функция поэта в нем были, вероятно, более значимыми доминантами сознания и поведения, чем принадлежность к той или иной политической группе. Поэтому для Марвелла Мэй – это прежде всего тот, кто, претендуя на звание поэта и овладев соответствующим ремеслом, предал основу основ поэзии – ее мироустроительные обязанности, долг защищать гармонию против разрушения.

В этом стихотворении Марвелл с такой

классической ясностью выразил ренессансную концепцию миссии поэта, как никто ни до, ни после него: “When the sword glitters over judge`s head / And fear has coward churchmen silenced, / Then is the poet`s time, t`is then he draws / And single fights for saken virtue cause. / He, when the wheel of Empire wirleth back, / And though the world disjointed axle crack, / Sings still of ancient rights and better times, / Seek wretched good, arrains successful crimes” [Marvell: 263] («Когда над головой судьи сверкает меч и страх принуждает к молчанию трусливых церковников, тогда настает время поэта, тогда он поднимается и один борется за всеми оставленное дело добродетели. Он, когда колесо империи вращается в обратную сторону, и несмотря на то, что ломается распавшаяся мировая ось, поет о древних правах и лучших временах, ищет несчастное добро и обличает успешные преступления»).

Эта цитата вряд ли нуждается в комментариях, настолько она красноречива. Можно только подчеркнуть, что “world disjointed axle” – это, безусловно, сама Великая Цепь Бытия. Ее распад и разлом, т.е. вселенская катастрофа, нисколько не снимают с поэта его мироустроительных обязанностей; напротив – чем меньше в действительности признаков гармонии, тем настоятельней долг поэта защищать и утверждать саму ее идею, сохраняемую в «песни» о «древних правах» и «лучших временах». Кроме того, Марвелл еще раз подтверждает неразрывную связь

двух мироустроительных функций – короля и поэта, не прекращающуюся даже с гибелью монархии, поскольку тут поэт, «обличая успешные преступления», выступает своего рода мстителем за своего «метафизического собрата». Другими словами, то, что в «Горацианской оде» было скрыто за упоминанием о разрыве с «дорогими Музами», здесь сказано в полный голос: гибель миропорядка не освобождает поэта (если он сам признает себя таковым) от служения идее миропорядка, как гибель монархии не освобождает его от эмоциональной и духовной связи с ней.

Таким образом, если в «Горацианской оде» Марвелл дал волю своему интеллекту гражданина, увлеченному провиденциальной логикой возвышения Кромвеля и его перспективами для Англии, то в «Смерти Тома Мэя» он дал волю своим эмоциям, накрепко связавшим его с ренессансным образом поэта, противостоящего хаосу. Очевидно, “the dissosiation of sense” в сознании Марвелла зашел слишком далеко, грозя ему безысходностью духовного кризиса. Надо было делать крайне сложный выбор: отказаться ли ради долга поэта от надежд гражданина, то есть от Кромвеля ради доктрины «Великой Цепи» и ренессансного понимания миссии поэта – или же, наоборот, ради связанных с Кромвелем упований на грядущее величие Англии пожертвовать почти «врожденными» идеями и сознанием исключительности собственного призвания.

Марвелл искал решения почти четыре года.

Лишь в 1654 г. он снова обратился к кромвелевской теме, создав весьма пространное стихотворение, почти поэму “The first anniversary of the Government of His Highness the Lord-Protector” («Первая годовщина правления Его Высочества Лорда-Протектора»). В нем Марвеллу удалось, наконец, вписать фигуру Кромвеля в традиционный образ миропорядка и разрешить неустранимую, казалось бы, коллизию Кромвеля и Муз.

Литература

Барг, М.А. Шекспир и история. М.: Наука, 1975.

Allen, D.C. (1962). Richard Lovelace: “The Grasse-hopper”. In W.R. Keast (Ed.), *Seventeenth century English poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Brooks, C. (1969). Marvell’s Horatian Ode. In J. Carey (Ed.), *Andrew Marvell: a critical anthology (Penguin critical anthologies)*. Harmondsworth: Penguin, 179–986.

Bush, D. (1952). Marvell’s “Horatian ode”. *Sewanee Review*, 60, 362–376.

Bush, D. (1962). *English literature in the earlier XVIIth century*. Oxford: Oxford University Press.

Cruttwell, P. (1969). The Civil war and the split of age. In J. Carey (Ed.), *Andrew Marvell: a critical anthology*. Baltimore: Penguin Books.

Eliot, T.S. (1962). The metaphysical poets. In W.R. Keast (Ed.), *Seventeenth century English poetry*. Oxford: Oxford University Press, 23–31.

Hunt, D.D. (1978). *Andrew Marvell: his life*

and writings. N.Y.: Cornell University Press.

Marvell, A. (1993). *The complete poems*. London: Everyman's library.

Shakespeare, W. (1914). Troilus and Cressida. In W.J. Craig (Ed.), *Oxford Shakespeare: the complete works of William Shakespeare*. Oxford: Clarendon press.

Wedgwood, C.V. (1964). *Poetry and politics under the Stuarts*. Cambridge: Cambridge University Press.

References

Allen, D.C. (1962). Richard Lovelace: "The Grasse-hopper". In W.R. Keast (Ed.), *Seventeenth century English poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Barg, M.A. (1975). *Shekspir i istoriya* [Shakespeare and history]. Moscow: Nauka.

Brooks, C. (1962). Marvell's Horatian Ode. In J. Carey (Ed.), *Andrew Marvell: a critical anthology (Penguin critical anthologies)*. Harmondsworth: Penguin, 179-986.

Bush, D. (1952). Marvell's "Horatian ode".

Sewanee Review, 60, 362-376.

Bush, D. (1962). *English literature in the earlier XVIIth century*. Oxford: Oxford University Press.

Cruttwell, P. (1969). The Civil war and the split of age. In J. Carey (Ed.), *Andrew Marvell: a critical anthology*. Baltimore: Penguin Books.

Eliot, T.S. (1962). The metaphysical poets. In W.R. Keast (Ed.), *Seventeenth century English poetry*. Oxford: Oxford University Press, 23-31.

Hunt, D.D. (1978). *Andrew Marvell: his life and writings*. N.Y.: Cornell University Press.

Marvell, A. (1993). *The complete poems*. London: Everyman's library.

Shakespeare, W. (1914). Troilus and Cressida. In W.J. Craig (Ed.), *Oxford Shakespeare: the complete works of William Shakespeare*. Oxford: Clarendon press.

Wedgwood, C.V. (1964). *Poetry and politics under the Stuarts*. Cambridge: Cambridge University Press.

CROMWELL PHENOMENON IN MARVELL'S MIRRORS: THE MULTITUDE OF IMAGE AND THE DUALITY OF PERCEPTION

Andrey M. Berdichevsky, Tutor, Southern Federal University (Rostov-on-don, Russia)
e-mail: amb572@yandex.ru.

Abstract. The article is dedicated to a significant point of tension in the history of English literature of the early XVII century. The first part of the article introduces the participants of the collision – the traditional philosophy of English Renaissance poetry and the Cromwell phenomenon (or paradox). The author shares the opinion, that the mental picture of the world in English public consciousness was mostly determined by the doctrine of the Great Chain of Being with the following postulates: first, the order of the universe is based upon the hierarchical principle of degree, and it dissipates if the degree is broken. Then, the harmonic force of poetry is called upon to defend the divine order against the threat of chaos. A similar mission is placed on the Law, embodied in the king's figure. Cromwell's activity paradoxically defied these concepts, because it destroyed the regime of degree, but - in a shocking contradiction to the doctrine of the Great Chain – the result was not chaos but the enforcement of English state power. In the second part of the article the author discusses the reflection over this paradox in Marvell's poem "An Horatian ode upon Cromwell's return from Ireland" (1650). To investigate Cromwell's career,

Marvell uses the "metaphysical" sequence of Cromwell's images. In this "gallery" the figure of Cromwell as a subject of military power undergoes a chain of metamorphoses: the lightning – the falcon and the hound – Caesar and Hannibal. Marvell interprets these transformations as a providential scheme to convert the "old kingdom" (England) into the New Rome. The author supposes that this vision inspired Marvell towards creating a "Horatian ode", but despite his "intellectual enthusiasm", Marvell was unable to cut the strong emotional link connecting him with the image of a world hierarchical harmony, ruined by Cromwell. So, the dramatic "disassociation of sense" (T.S. Eliot), which is explicated in the "Horatian ode", remains unresolved.

Key words: Marvell, Cromwell, Great Chain of Being, principle of degree in poetry, "Horatian ode", meaning of visual perspective, providential scheme, ambiguity, "the disassociation of sense".

