

КОМПАРАТИВИСТИКА

УДК 82.091

DOI: 10.17223/24099554/15/1

А.Д. Жук

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ГИМНАХ ПОЭТОВ-ЛЕЙКИСТОВ И Т. МУРА

Рассматривается проблема жанра как в религиозных, так и в светских гимнах поэтов-лейкистов и Т. Мура. Изучается смешение жанров и, как результат, появление сложных жанровых разновидностей – одического гимна, мифологического гимна с идиллическим началом, мифологического гимна с чертами фрагмента, идиллически-элегического гимна с одическим и публицистическим началом, сатирического гимна. Трансформация жанра гимна исследуется на содержательном и формальном уровне.

Ключевые слова: жанр, ода, гимн, миф, идиллия, фрагмент, элегия, сатирическое начало, публицистическое начало.

В период романтизма в английской литературе происходит существенная трансформация традиционных литературных жанров, в частности гимна, проявляющаяся как в разрушении существовавшего в предшествующие периоды жанрового канона, так и в привнесении в гимн черт и особенностей других жанров – оды, идиллии, элегии и т.п. Чтобы проследить происходящие изменения, необходимо определить основные черты гимнического канона, для чего следует обратиться к истории жанра.

Жанр гимна появляется в западноевропейской литературе уже в раннее Средневековье. Гимны существовали у каждого народа еще до принятия христианства. Возникновение гимна в истории любого народа совпадает с появлением религии, ибо изначально гимн воспринимался именно как восхваление Бога. При своем возникновении гимн всегда теснейшим образом связан с богослужением, вне зависимости от того, языческий это культ или христианский. Неудивительно поэтому, что уже в Средние века гимн представляет собой

сложившийся жанр [1. С. 6–8]. Причем в связи с широким распространением и утверждением христианства гимн ориентирован не столько на античную гимническую традицию, сколько на иудейскую псалмопевческую. Из Античности берутся лишь сам принцип восхваления божества и ориентация гимна на песенно-музыкальное исполнение. Задача гимна – воспевать Бога Отца, Иисуса Христа, Деву Марию и связанные с ними события. Образность гимнов ориентирована на образность Псалтири, Евангелия и других книг Ветхого и Нового Заветов. Античные образы не допускаются, так как в это время они связываются с религией, с которой христианство борется, – с язычеством.

Гимн как музыкально-поэтический жанр складывается в основном в IV–VII вв., когда окончательно оформляются две важнейшие музыкально-поэтические традиции: византийская (в будущем православная) и латинская (в будущем католическая). Для нас наиболее важна вторая, так как в течение довольно долгого времени в Великобритании до определенного момента господствовала католическая церковь, опиравшаяся именно на латинскую традицию. Окончательное оформление латинская гимнология получила в начале VII в., когда был создан «Григорианский антифонарий», по которому был назван григорианским и сам песенный стиль. Помимо гимнов в «Григорианский антифонарий» входили также молитвы, распевавшиеся исключительно мужским хором в унисон, и псалмодия [2. С. 78], от которых гимны отличались, прежде всего, тем, что они исполнялись всеми прихожанами. Кроме того, по сравнению с псалмодией, гимны обладали ярким, выразительным ритмом и определенным размером. Стихотворные тексты гимнов часто имели строфическое построение. Как и в античном гимне, в католическом текст и мелодия были тесно связаны друг с другом. Постепенно гимны стали основой мессы – воскресного католического богослужения, которое и по сей день отличается особой торжественностью. Гимны образовали своеобразный «цикл», включавший в себя пять основных песенно-лирических кульминаций, сохраняющиеся в составе мессы и сегодня: «Kyrie eleison» («Господи, помилуй!»), «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу»), «Credo in unum Deum» («Верую») (с V в.), «Sanctus» («Свят, свят, свят»), объединяемую с «Agnus Dei» («Агнец Божий»). Мелодия могла варьироваться, но текст гимна

оставался неизменным, фактически он стал каноническим. Именно в таком виде гимн и существовал в западноевропейской поэзии довольно долгое время. Соответственно, гимны всегда исполнялись на латинском языке.

Различия в развитии гимна появляются в эпоху Ренессанса и связаны с возникновением протестантизма. В Англии в 1530-е гг. оформляется англиканская церковь. Вместе с новой конфессией появляются и новые гимны. В отличие от католических, они написаны на английском языке, связаны с англиканским вероучением, охватывают большее количество тем, чем католические гимны, и в них нет музыкального сопровождения. Во время своих собраний члены общины исполняют эти гимны хором стоя. К пяти темам, которые были в католицизме и которые видоизмененными перешли в англиканство, добавляются другие: это может быть молитва, переложение псалма, обращение к Господу или Деве Марии. Существуют гимны, связанные с религиозными праздниками. Следует, однако, отметить, что, несмотря на то что на протяжении всего XVI в. идет упорная и довольно жестокая борьба между католиками и протестантами, религиозная традиция в Англии не оказала большого влияния на развитие светской поэзии, в сферу которой перемещается из области сакральной поэзии гимн, сохраняющий связь с музыкой, но посвященный уже светским темам. Во многом это – результат, прежде всего, большого числа переводов Горация, характерного для английской литературы XVII в. [3].

В английской литературе XVII в. складывается классицистический канон гимна. Причем темы гимнов могут быть как религиозными, так и светскими, но и в том и в другом случае гимны создаются по одинаковым законам. Среди авторов гимнов Мильтон, Кэмпбелл, Каули¹ и др. Гимны Мильтона относятся к религиозной поэзии, а двух других авторов – к светской. В основе жанра лежит эмоция. Автор пытается убедить слушателя в чем-либо, обращаясь к его чувствам, и вся образность гимна направлена именно на это. Здесь не будет образов наподобие *Necessity* (Необходимость), *the Great* (Величие), *Freedom* (Свобода), *Virtue* (Доблесть), *Ambition* (Честолю-

¹ Более подробно о творчестве Каули см.: [4. Р. 29–31].

бие), олицетворяющих собой определенные качества. Между образами нет логической связи. Они связаны ассоциативно.

В гимне чаще используются метафоры, чем сравнения. Так, весь «Hymn to the Light» Каули состоит из метафор, цель которых – воздействовать на душу слушателя, на его эмоции и через это убедить его в том, что описываемое прекрасно. Чаще всего в гимне используются развернутые метафоры, что позволяет автору создать динамичный образ. Динамический характер образности также является одной из особенностей данного жанра.

В «The Hymn» Мильтона, посвященном Рождеству Христову, природа, встречающая Господа, является единой силой. Вместе с тем она многообразна, она оказывается равной космосу, охватывая все земное и небесное. Гармония в природе связана первоначально с образами музыки, мелодии. На земле звучит «сладко музыка» свирели Пана (IX строфа), а в Небесах слышна «ангельская симфония» (angelic symphony). Возникает образ «мелодичного времени» (melodious time), когда все земные и небесные силы воспевают рождение Младенца. Однако вскоре эта мелодия сменяется тишиной, ибо все боится потревожить сон Пресвятой Девы (Virgin) и Младенца (Babe). Мир замирает в тихом благоговении. Образы музыки, мелодии будут часто встречаться впоследствии в английских гимнах, ибо также связаны с изменением, развитием, динамизмом. Особенностью гимнов часто является сочетание христианской образности с античной и даже древнеегипетской. На формальном уровне для гимна характерно также обилие восклицаний, повторов и параллелизмов, усиливающих эмоциональность текста. Тем самым в английской литературе XVII в. складывается гимнический канон, в основе которого лежит эмоция.

В английской литературе XVIII в. гимн продолжает существовать в том же каноническом варианте, что и прежде. Примерами могут служить религиозный «Hymn» А. Поупа, а также светские «Hymn to May» У. Томпсона, «Hymn to the Nymph of Bristol Spring» У. Уайтхеда и др. Последний вариант особенно примечателен, так как в нем появляется идиллическое начало, что впоследствии приведет к появлению идиллического гимна.

Происходящая в период романтизма трансформация жанра, проявляющаяся в смешении жанровых черт в пределах одного текста,

приводит к появлению новых жанровых разновидностей, прежде всего получившего наиболее широкое распространение в английской литературе одического гимна, представляющего собой синтез особенностей двух родственных жанров – гимна и оды и возникающего в «Hymn before Sun-rise, in the vale of Chamouni» (1802) С.Т. Колриджа, находившегося под сильным влиянием немецкой литературы [5. Р. 57–61; 6. Р. 34–39]. Для произведения английского поэта характерно преобладание гимнического начала над одическим. Само название гимна «Hymn before Sun-rise, in the vale of Chamouni» предполагает восхваление горы Монблан и долины Шамони, однако на самом деле адресатом стихотворения Колриджа является Бог, что подчеркивается использованием соответствующей лексики: eternity, the Invisible, worshipped, prayer, soul, Heaven, God, eternal, Spirit, etc. Гимн как религиозное произведение был намного меньше распространен в Англии, чем в Германии. Ко времени написания Колриджем этого гимна в английской поэзии существовала довольно сильная светская гимническая традиция, ориентированная в значительной степени на Античность. В данном случае, с одной стороны, сказывается влияние немецкой поэтической традиции, для которой характерно восприятие гимна именно как религиозного жанра, а с другой – проявляется религиозное видение мира Колриджем [7. Р. 28–34]. Вместе с тем, английский поэт-романтик сознательно отталкивается от предшествующей литературной традиции, ассоциирующейся у него и его читателей с классицизмом и Просвещением.

В то же время именно к данной традиции восходит ассоциативный принцип построения гимна. Так, Монблан называется монархом (sovrain) с лысой ужасной головой (bald awful head), великой и ужасной горой («O dread and silent Mount!» [8. Р. 396]), самой ужасной формой (most awful Form!) и уподобляется кинжалу (wedge). Но затем поэт видит его спокойный дом (calm home), его хрустальную гробницу (crystal shrine) и его вечную обитель (habitation from eternity). Монблан борется с темнотой ночи («O struggling with the darkness all the night»), и его посещают отряды звезд («And visited all night by troops of stars»), которые карабкаются на небо (climb the sky) или спускаются (sink). Он сам розовая звезда земли (Earth's rosy star) и прародитель вечных потоков (parent of perpetual streams). В гимне возникают образы потоков (torrents), текущих из темных и ледяных

пещер (from dark and icy caverns); отвесных черных зубчатых скал (precipitous, black, jagged Rocks) и т.п. Жизнь горы и долины сливается с жизнью лирического героя, вызывает у него восхищение и заставляет задуматься о величии Творца. На это указывают возникающие в тексте гимна риторические вопросы, формально обращенные к разуму слушателя и привносящие в гимн одическое начало:

Unceasing thunder and eternal foam?
 And who commanded (and the silence came)
 Here let the billows stiffen, and have rest? [8. P. 398–400]

Этот вполне традиционный способ выражения одического начала сочетается в гимне с другим, столь же распространенным, через сравнения, вводимые при помощи слова («подобно»):

Yet, like some sweet beguiling melody,
 So sweet, we know not we are listening to it,
 Thou, the meanwhile, wast blending with my thought,
 Yea, with my life and life's own secret joy... [8. P. 398]

В то же время одическое начало подчиняется собственно гимническому и не только не разрушает возникающую в тексте картину всеобщей величественной гармонии, но и усиливает ее, подчеркивая связь природы с божественным началом. Этому же содействует предшествующее тексту авторское вступление, вместе с которым гимн был опубликован в «Morning Post»:

Шамони, одна из самых высоких горных долин в Савойских Альпах, где самые дикие (я чуть не сказал ужасные) картины Природы сочетаются с нежнейшими и прекраснейшими... Я счел это достойным символом человеческих надежд, которые как бы отваживаются подойти вплотную и воспарить над краем могилы. Поистине, сама долина, ее освещение, ее звуки должны непременно внушить любому, не абсолютно очерствевшему сердцу мысль: кто останется, кто сможет остаться безбожником в этой долине чудес! [8. P. 508].

Кроме того, тексту гимна предшествует краткий авторский комментарий, вписывающий данное произведение в контекст европейского романтизма: «Besides the Rivers, Arve and Arveiron, which have their sources in the foot of Mont Blanc, five conspicuous torrents rush

down its sides; and within a few paces of the Glaciers, the Gentiana Major grows in immense numbers with its 'flowers of loveliest blue'» [8. P. 398]. Необходимо указать на связь возникающего в тексте образа гречавки (the Gentiana Major) с «цветами прекраснейшего голубого цвета» (flowers of loveliest blue) с «голубым цветком» из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», превратившимся в символ романтизма и идеального мира. Последнее значение и оказывается важным для Колриджа, описывающего Монблан и долину Шамони как идеальный возвышенный духовный мир, в котором воплощено божественное начало и который хвалит Бога.

В «Hymn before Sun-rise, in the vale of Chamouni» закладывается еще одна традиция, очень важная для последующей английской поэзии, как гимнической, так и одической, – традиция обращения к псалмам и использования соответствующих приемов. Ср.:

God! sing ye meadow-streams with gladsome voice!
Ye pine-groves, with your soft and soul-like sounds!
And they too have a voice, you piles of snow,
And in their perilous fall shall thunder, God! [8. P. 400]

и

Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его. Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света (Пс. 148:1–3).

К традиции религиозной литературы, прежде всего к традиции молитв, восходит и обращение поэта к собственной душе с призывом пробудиться.

На формальном уровне собственно гимническое начало реализуется вполне традиционно – через обилие повторов (в том числе анафор) и восклицаний:

Who sank thy sunless pillars deep in Earth?
Who filled thy countenance with rosy light?
Who made thee parent of perpetual streams? [8. P. 398],

Awake, my soul! not only passive praise
Thou owest! not alone these swelling tears,
Mute thanks and secret ecstasy! Awake,
Voice of sweet song! Awake, my Heart, awake! [8. P. 398]

Особенностью английского варианта является использование устаревшей лексики, в том числе устаревших глагольных форм, что подчеркивает возвышенный характер произведения: *thou, thy, risest, thee, thine, didst, wast blending, ye, etc.* Эта особенность сохраняется и в других, более поздних по времени английских гимнах, а также характерна для английских од.

Таким образом, перед нами одический гимн с господствующим гимническим и еще довольно слабо выраженным одическим началом. Связь с немецкой традицией проявляется и на образном уровне, и в соотношении одического и гимнического начал.

Дальнейшее развитие одический гимн получает в английской литературе в творчестве У. Вордсворта, прежде всего, в его «Hymn. For the Boatmen, as they approach the rapids under the castle of Heidelberg» (1820–1822). В отличие от гимна Колриджа, стихотворение Вордсворта представляет собой религиозное произведение². Причем если у Колриджа религиозное начало проявлялось только в использовании лексики, но сам гимн был светским, то у Вордсворта используемые в тексте яркие образы объединены обращением к Богу и воспоминанием о распятии Христа. Религиозное начало, свойственное гимну, как и в случае с Колриджем, поддерживается использованием соответствующей лексики: *Jesu, bless, thy mercy, to implore, Saviour, Rood* и др. Но, как видно даже из приведенных примеров, выражения, используемые Вордсвортом, более конкретны и в большей степени связаны именно с христианством. Наиболее ярким примером подобной лексики является последний стих гимна «*Miserere Domine!*» [11. P. 647], представляющий собой цитату из католической мессы и соответствующий всему содержанию стихотворения. Религиозный характер имеют и такие выражения, как «*bless our slender Boat*», «*let them not / Drown the music of a song*», «*Shield us in our jeopardy*», «*All our hope is placed in Thee*» [11. P. 647] и другие, возводящие текст к традиционным христианским молитвам и песнопениям. К библейскому тексту восходит упоминание о хождении Христа по водам. Образ лодки, носимой бурей, также объясняется не только тем, кто является адресатом гимна, но и кто восходит к религиозной литературе, в которой он часто символизирует мятущуюся

² Об отношении Вордсворта к христианству см.: [10. P. 71–89].

душу человека, т.е. произведение строится по гимническому ассоциативному принципу и еще больше, чем гимн Колриджа, связано с каноном религиозной поэзии. Фактически в английском одическом гимне в период романтизма борются две тенденции – светская и религиозная. Первая в большей степени характерна для Колриджа, вторая – для Вордсворта.

На формальном уровне гимническое начало реализуется через использование устаревшей лексики и устаревших глагольных форм, а также сокращенных форм слов, придающих тексту возвышенный характер: *thy mercy, Thee, Thou, thy Suppliants, trod'st, o'er, yon ancient Tower* и др. Показательно использование в существительных и местоимениях, восходящих к религиозной литературе, заглавной буквы, которое выделяет их и подчеркивает возвышенный характер произведения. На синтаксическом уровне гимническое начало подчеркивается при помощи инверсии, усиливающей эмоциональное начало:

We forgot Thee, do not Thou
Disregard thy Suppliants now! [11. P. 647].

Этот способ встречается в английской поэзии довольно редко, и гимн Вордсворта в этом смысле особенно примечателен.

Одическое начало реализуется в произведении при помощи сравнения с союзом «like» («подобно»), вводящего немецкий пейзаж, и синтаксической конструкции с отношениями логической обусловленности со значением условия с союзом «if» («если»), в которой логическое начало выражено слабее, чем в целевых и причинно-следственных, т.е. одическое рациональное начало в тексте присутствует, но выражено довольно слабо и полностью подчинено гимническому. Таким образом, у Вордсворта одический гимн предполагает сочетание черт гимна как религиозного жанра с одическими, причем гимническое начало – господствующее.

Дальнейшее развитие одический гимн получает в «*To the Laborer's Noon-Day Hymn*» (1834–1835) того же самого автора. Стихотворение, как и многие другие произведения Вордсворта, предвзается авторским предисловием, в котором поэт с восхищением пишет о сельской жизни и детях, приносящих обед своим отцам, рабо-

тающим в полях и лесах, и надеется, что именно эти люди и станут исполнять его гимн во время домашних концертов. Затем поэт рассказывает о знакомой, которая включила данный гимн в программу обучения в школе, начальницей которой является [12. P. 805], и разучивала его с учениками на мотив сотого псалма. При этом Вордсворт в соответствии со своими руссоистскими [10. P. 93–95; 13. P. 123–125] взглядами обращает внимание на простоту гимна, который понятен (intelligible) детям.

«To the Laborer's Noon-Day Hymn», как и предыдущий, соединяет в себе черты религиозного гимна с одическими. Но одическое начало здесь выражено слабее, чем в предыдущем тексте. В гимне всего одна синтаксическая конструкция с отношениями логической обусловленности со значением условия с союзом «if» («если»). Сравнения отсутствуют. Зато усиливается собственно гимническое начало. Наряду с ассоциативным принципом построения, оно реализуется через возникающие в тексте пантеистические мотивы, когда алтарь Богу – в каждой хижине («An altar is in each man's cot»), а храмом становится роща («A church in every grove») [12. P. 806]. Работники обращаются к Богу с просьбой руководить (guide) их жизнью и прославить (glorify) в конце ее. Как и в предыдущем случае, текст гимна по своим основным мотивам приближается к молитве и псалмам, но в данном случае не хвалебным, а просительным. Так же, как и в более раннем гимне, Вордсворт использует традиционную религиозную лексику (God, throne of God, Lord, The voice of praise, holy offerings, Creature's power, etc), а также устаревшие слова и формы местоимений и глаголов, придающих стихотворению возвышенный характер (borne, burthen, morn, thy, hath, etc.). Другие способы выражения гимнического начала вполне традиционны и совпадают с характерными для предыдущих текстов.

Таким образом, развитие одического гимна в английской поэзии проявляется, прежде всего, в изменении соотношения гимнического и одического начал, когда первое усиливается, а второе, наоборот, выражено слабее. В то же время в английской литературе развитие одического гимна идет сразу по двум линиям – светской (Колридж) и религиозной (Вордсворт). Следует отметить, что первая окажется более значимой для дальнейшего развития жанра, чем вторая. Гимны Вордсворта – последние собственно христианские гимны. Но сама

жанровая разновидность, возникшая у поэта-лейкиста, продолжает развиваться. Парадокс состоит в том, что вордсвортовская религиозная линия связана с возникновением еще одного светского варианта одического гимна. Происходит объединение собственно религиозной и светской линий, причем последняя оказывается господствующей. В результате одический гимн эволюционирует в сторону классического варианта гимна, но его содержание ориентировано на античную традицию, что характерно для светского варианта жанра.

Мифологический гимн так же, как и одический, возникает в английской литературе, у Колриджа³ в его «Hymn to the Earth» (1799, оп. 1834), который представляет собой по сути вольный перевод «Hymne an die Erde» немецкого поэта Штольберга. Речь идет не о простом использовании мифологических персонажей, а о мифологическом восприятии мира, создании собственной мифологии. Но при этом исчезает одическое начало. С точки зрения жанра «Hymn to the Earth» представляет собой **мифологический гимн с идиллическим началом**. Перевод Колриджа очень точно передает оригинал, в нем сохранены жанровые особенности текста Штольберга. Фактически данный гимн не просто представляет собой английский вариант, но и является новой ступенью в развитии немецкого мифологического гимна.

Гимн Штольберга посвящен Земле (Earth / Erde), которая воспринимается поэтом как божество, что сохраняется и в переводе Колриджа. Причем в английском варианте, как и в оригинале, это проявляется не только через употребление соответствующего обращения (goddess), но и через представление о Земле как матери (mother) и няньке (nurse) бесчисленных детей:

Earth! thou mother of numbereless children,
the nurse and the mother,
Hail! [8. P. 364].

Слово «mother» («мать») постоянно повторяется в тексте. В первых, рефреном идет процитированный выше фрагмент. Во вторых, используется выражение «great mother»: «Here, great mother,

³ Во многом это объясняется сильным влиянием немецкой литературы на творчество Колриджа [8–11].

I lie...» [8. P. 364], «O say, great mother and goddess» [8. P. 366] и др. Себя же, обращаясь к Земле, поэт называет ее ребенком («Here, great mother, I lie, thy child...») [8. P. 364]. Подобные повторы придают тексту эмоциональность и усиливают собственно гимническое начало.

В то же время это гимническое начало тесно соединяется с мифологическим и немислимо без него. Богиня, восхваляемая в гимне, имеет антропоморфный образ, который довольно необычен. Поэт кладет голову ей на грудь («Here, great mother, I lie, thy child, with his/ head on thy bosom!») [8. P. 364]. Духи полудня (the spirits of noon) развивают (rushing soft) ее локоны (tresses), на ее лице появляется чудесный румянец («Fair was thy blush») [8. P. 368]. Земля способна дрожать («Deep was the shudder, O Earth the throe/ of thy self-retention») [8. P. 368]. Вместе с тем ее волосы – зеленого цвета («Green-haired goddess»). Метафора подчеркивает необычность образа богини и создается по тому же принципу, что и античные: трава превращается в зеленые волосы богини. Земля – невеста и супруга Неба (Bride and consort of Heaven), которое влюбленно смотрит на нее свысока («looks down / upon thee enamoured») [8. P. 366]. Гимн содержит описание бракосочетания Неба и Земли («Bride and consort of Heaven, that looks down/ upon thee enamoured!/ Say, mysterious Earth! O say, great mother/ and goddess,/ Was is not well with thee then, when first thy/ lap was ungirded,/ Thy lap to the genial Heaven, the day that/ he wooed and won thee!») [8. P. 366], за которым следует изображение родовых мук богини, дающей жизнь своим созданиям. Завершается гимн картиной гармонии, царящей в мире:

Thousand-fold tribes of dwellers, impelled
by thousand-fold instincts,
Filled, as a dream, the wide waters; the rivers
sang on their channels;
Laughed on their shores the hoarse seas;
the yearning ocean swelled upward;
Young life loved through the meadows, the woods
and the echoing mountains,
Wandered bleating in valleys, and warbled
on blossoming branches [8. P. 368].

В последних четырех стихах возникает идиллический хронотоп, который так же, как и гимническое начало, подчинен мифологиче-

скому. Это гармония мира, возникшего в результате бракосочетания Земли и Неба. Подобная идея характерна для английской литературы. Достаточно вспомнить книгу Блейка «Бракосочетание Земли и Неба». Колридж останавливается на том, что соответствует как его собственному мировосприятию, так и английской поэтической традиции. Мифологическое начало подчеркивается и орфографически: слово «earth» пишется с заглавной буквы (Earth), что несвойственно английскому языку. Для Неба тоже выбирается поэтический аналог «Heaven» (не «sky»), обозначающий не просто небо, но жилище Бога.

На формальном уровне собственно гимническое начало проявляется вполне традиционно – через повторы, в том числе через повторы однокоренных слов, которые часто сочетаются с восклицаниями, а также использование соответствующей высокой лексики и устаревших грамматических форм, характерных для возвышенной поэтической речи (thou, thee, ye, thy, murmurest, Shedd'st, Yea и др.).

Гимническое начало, как и идиллическое, подчиняется мифологическому, тем самым создавая новую в английской литературе жанровую разновидность гимна – мифологический гимн с чертами идиллии, который, однако, не получил широкого распространения. Неслучайно даже у Колриджа она возникает под влиянием немецкой литературы и в переводе гимна немецкого поэта.

Единственным автором в английской литературе, обратившимся после Колриджа к созданию мифологического гимна, является Т. Мур [14; 15. P. 329–331; 16. P. 119–120], которому принадлежит незаконченный, как видно даже из названия, «Fragment of a mythological hymn to Love» (1812). С одной стороны, как и в предыдущих гимнах, сохраняется гимническое начало, связанное с восхвалением Любви и реализующееся через образы-ассоциации. Так, Любовь называется «Blest infant of eternity», «The blooming god». Ее сопровождают «великолепие огня» («promp of fire»), «лучистые стрелы света» («the beamy shafts of light»). Она мыслится как божество, дающее жизнь миру. Именно Любовь заставляет древнюю Ночь свернуть крылья («Nestling beneath the wings of ancient Night»), а ее ужасы (horrors) – улыбаться (to smile). Образ Любви, как и образ божества у Колриджа, – антропоморфный. Так, взгляд (в тексте eye – глаз) богини странствовал (wandered) по миру, но его не успокаивала никакая форма красоты, а мир был подобен мертвой водной пу-

стыне, в которой Любовь не могла найти родственный дух. Отсюда ее изначальное одиночество, которое она оплакивает. Однако элегическое начало не возникает.

По Т. Муру, Любовь символизирует активный принцип творения, как пишет об этом сам автор в примечании к тексту [17. Р. 109]. Пассивным же принципом является перворожденный дух воздуха – Психея (Psyche), которая так же, как любовь имеет божественное происхождение: «...the birth/ Of the young Godhead's own creative dreams» [17. Р. 109]. Со встречи Любви и Психеи начинается, согласно мифу, создаваемому поэтом, сотворение мира. Именно их союз кладет конец Хаосу: «The veil of Chaos is withdrawn» [17. Р. 110]. Создание космоса из Хаоса восходит к античной мифологии, как и упоминание в качестве одного из божеств – древней Ночи. Однако в отличие от античного мифа об участии Ночи в творении речи не идет. Единственная отсылка к античному мифу – ассоциативная связь Ночи с ужасами: как известно, в Античности Ночь рождает ужасных божеств в наказание Кроносу. Точно так же к Античности восходит и образ Психеи. В античной мифологии этот образ символизировал душу человека. При этом Психея ассоциировалась с бабочкой, птицей и подобным, т.е. с полетом. Т. Мур объединяет оба смысла и превращает Психею в перворожденный дух воздуха («the firstborn spirit of the air»). Что касается Любви, то в Античности ее функции исполняли Афродита и Амур. Вариант Т. Мура ближе к Амуру, хотя автор не называет его имени. Следует также отметить, что английское Love является точным переводом греческого имени Эрот и римского Амур. Особенно показательно использование по отношению к Любви местоимений мужского рода: *his, himself*. Тем самым с Любовью у Т. Мура связывается мужской принцип Универсума, в то время как с Психеей – женский, на что также указывает использование соответствующих местоимений (*she, her*). Сам брак Любви и Психеи также восходит к античной мифологии, в которой существовал записанный Апулеем сюжет о браке Амура и Психеи. Но в отличие от варианта Т. Мура там этот брак не имел такого значения, ибо с него вовсе не начиналось сотворение мира. Тем самым, опираясь на античную традицию, поэт ее в то же время переосмысливает и создает на ее основе свой собственный космос, где Любовь и Психея становятся главными божествами и источниками возник-

новения жизни всего мира. Еще одним источником можно считать учение орфиков, которые, однако, считали перворожденным Амура, а не Психею. При этом характерное для Колриджа идиллическое начало исчезает и вытесняется собственно мифологическим. То же самое происходит и с одическим началом.

Гимн не был закончен, отсюда его незавершенность, фрагментарность. В примечании сам автор напишет, что это всего лишь «первый шаг в космогонии» («the first step in cosmogony»). На наш взгляд, незавершенность этого произведения является жанрообразующей, ибо создать гимн, воплощающий в себе всю космогонию, невозможно в принципе. В лучшем случае это должно быть несколько произведений, поэтому в гимне речь может идти только о каком-то одном моменте из этой космогонии, в данном случае – о сотворении мира. Кроме того, утверждение поэта о первом шаге в космогонии вполне соотносимо с представлением о фрагменте у Ф. Шлегеля, ибо это всего один из этапов познания мира и его устройства, которые невозможно познать до конца, т.е. здесь можно говорить в появлении такой жанровой разновидности мифологического гимна, как гимн-фрагмент. Дальнейшего развития эта жанровая разновидность не получит, ибо фрагментарность представляет собой особый стиль мышления [18], который постепенно исчезает и в большей степени характерен для раннего, а не позднего романтизма.

Идиллически-элегический гимн с одическим началом складывается в «Hymn to the Penates» (1796) Р. Саути⁴, где сочетаются идиллическое, элегическое, одическое и гимническое начала. В то же время следует отметить ряд особенностей. Прежде всего, это активное использование поэтом античных образов, восходящих к античной мифологии: Пенаты, Феб, Юпитер, Юнона, Афина Паллада. При этом, как и у Т. Мура, происходит трансформация античного образа. У Саути Пенаты – не просто боги домашнего очага, дающие человеку мир и покой. Они – советники Юпитера («Councillors of Jove»), высшие из божеств («Supreme of Deities»). В примечаниях автор ссылается на этрусков, которые придерживались первой точки зрения [21. Р. 203]. Поэт объединяет сразу несколько версий. Так, с одной стороны, Пенаты – советники Юпитера, как было принято у

⁴ Более подробно о творчестве Саути см.: [19. Р. 19–23; 20. S. 67–69].

этрусков, но у этрусков к Пенатам относились Церера, Палес и Фортуна [22. С. 299], а у Саути в составе кортежа – Юпитер, Юнона и Афина Паллада. Прежде всего, следует отметить смешение римских и греческих богов. Вместе с тем, по одной из версий, к Пенатам действительно принадлежали эти три божества и еще Меркурий, о котором в тексте речь не идет. Согласно этой версии Юпитер дает людям тело, Юнона – дыхание, и Минерва-Афина – разум. Саути не выбирает какую-то одну версию, но относится к Пенатам как к божествам, имеющим большую власть над человеком. Неслучайно в тексте Пенаты называются не только «Household Gods», «Domestic Deities», но и «Venerable Powers», «Powers benignant». В произведении часто используется слово «inmost», также являющееся одним из имен Пенатов: «inmost heaven», «inmost thought» [21. P. 207].

Пенаты, по Саути, отличаются от наяд, дриад и ореад, ибо влияние последних на жизнь человека ограничено. Пенаты же определяют всю жизнь человека, приносят в нее свободу, мир, добродетель, счастье и любовь. Они учат человека удовлетворению (Contentment) жизнью, что для Саути равносильно гармонии. Эта мысль поддерживается и двумя эпиграфами – из Книги Агура и из Гесиода, в которых речь идет об умении довольствоваться малым (Агур) и ценить радости домашней жизни (Гесиод). Пенаты пробуждают в человеке жалость к другому, помогают обрести душевный покой. Самым главным уроком является самоуважение («to respect myself»). Но человек очень часто этого не ценит и выбирает совсем иное – славу (Fame), порок (Vice), наслаждение (Pleasure), ложь (Falsehood), а потом вновь зовет богов, которые вовсе не спешат к нему вернуться. Перечисление и пороков, и добродетелей, равно как и использование лексики, характеризующей мыслительную деятельность человека (know, taught, lessons, knowledge, musing, thought и др.), – черта, идущая от оды. К этой же традиции восходят такие способы выражения одического начала, как встречающиеся в гимне сравнения («The uproar of contending nations sounds,/ But like the passing wind») [21. P. 156], «Nor fleeting like their local energies,/ The deep devotion that your fanes impart» [21. P. 156] и другие и целевые инфинитивные конструкции («I have retired to watch your lonely fires...») [21. P. 156] и др.

Гимническое начало на формальном уровне также выражается вполне традиционно – через ассоциативный принцип построения

(пример – все выше названные образы), многочисленные повторы (дважды повторяются «one Song more», «Hearken your hymn of praise!» и др.; «**Taught me** to cherish with devoutest care/ Its strange unworldly feelings, **taught me** too/ The best of lessons...») [21. P. 156] и другие; параллелизмы («O ye who weep/ **Much for** the many miseries of your fellow-kind,/ **More for** their vices...») [21. Vol. II. P. 156] и другие; восклицания («Yet one Song more!») [21. Vol. II. P. 155], «PENATES! hear me!» [21. Vol. II. P. 155] и другие; устаревшие (hath, ye, etc.) и сокращенные формы (ceas'd, thro', well-trimm'd, etc.) слов.

В гимне происходит смешение Пенатов с Ларами. От последних в частности к Пенатам переходит функция покровителей мертвых – «Spirits of the dead». В тексте мы встречаем обращение к умершему другу поэта Эдуарду Сьюарду, с которым поэт надеется встретиться в ином мире («...me didst thou leave/ With strengthen'd step to follow the right path/ Till we shall meet again») [21. P. 157]. Это привносит в текст гимна элегическое начало. Такой же цели служат и воспоминания лирического героя о детстве и юности. Причем у Саути, в отличие от других авторов, воспоминания носят автобиографический характер. Так, первым горем в жизни поэта стала разлука с отчим домом: «When first a little one, I left my father's home,/ I can remember the first grief I felt...» [21. P. 156]. К элегической традиции восходят мотивы грусти, одиночества, печали. Поэт рассказывает о том, как он, когда начал писать, любил бродить (to rove) в одиночестве среди диких мест – среди лесного мрака (woodland gloom), или там, где скалы омрачали (darkened) поток Эйвона. Часто герой сидел в уединении в заросшей плющом пещере (in the ivied cave). Все эти описания создают традиционный романтический пейзаж. Традиционным для романтизма является и мотив уединения (solitude, recluse) как необходимого условия творчества. Элегическое начало поддерживается и на лексическом уровне: «grief», «the first painful smile», «sadly», «wet with tears my pillow» и др. Но даже тогда он помнил о Пенатах. Неслучайно в тексте все время повторяются с небольшими вариациями фразы «I have not ceased to love you», «Nor have I ever ceas'd to reverence you». Более того, именно напоминание о Пенатах, дарующих герою мир и спокойствие, приводит к разрушению элегического хронотопа.

Идиллический хронотоп связан в гимне с Пенатами и их дарами, а также с характерными для идиллии образами Наяд, Дреад и Ореад. Это начало выражается преимущественно на лексическом уровне: «in the meads/ Where Isis in her calm clear stream reflects/ The willow's bending boughs» [21. P. 156], «earliest dawn», “goodly vales/ And cots, and villages embower'd below» [21. P. 158] и т.д. Особенностью идиллического начала в гимне Саути является то, что здесь оно связано не только с сельским пейзажем, но и с домашними радостями. Во многом это определяется самим характером Пенатов. Этим объясняется появление образов, также создающих идеальное пространство, но не традиционных для идиллии: «...at evening hour/ Delighted by the well-trimm'd fire to sit» [21. P. 156], «...your calm abodes,/ Where, by the evening hearth Contentment sits/ And hears the cricket chirp» [21. P. 157] и др. В то же время само восприятие мира как гармоничного восходит именно к этой традиции. К той же самой традиции восходит и образ ребенка, сажающего растение и наблюдающего за его ростом. Как и в идиллии, а также в руссоизме, для Саути это символ душевной чистоты. Неслучайно в последующих стихах речь идет о счастливом духе («the blessed spirit»), парящем в невинности (innocence) и в чистых чувствах и сеющем в других душах семена Истины и Добродетели («The seeds of Truth and Virtue»). В то же время в образе есть черта, отличающая его от традиционного для идиллии: ребенок *отмечает* (в тексте to mark) постепенный рост цветка, *озабоченно наблюдает* (в тексте watch all anxious) за ним. Слова «mark», «anxious», «watch» вносят рационалистическое начало, характерное для оды. Тем самым в пределах одного образа сочетаются идиллическое и одическое начала, но сам этот образ выполняет гимническую функцию, так как способствует восхвалению Пенатов и их даров.

Еще одной особенностью гимна Саути является использование публицистической лексики: «a spaniel race/ That lick the hand that beats them, or tear all/ Alike in frenzy» [21. P. 156], «The reptile race» и т.п. Подобные выражения используются Саути для характеристики тех, кто не ценит мирную, спокойную жизнь, не почитает Пенатов и, заявляя, что борется за счастье всего человечества, несет в мир зло. Учитывая время создания гимна, эта ситуация явно проецируется на Францию. В то же время Свобода, Равенство и Братство, которые были

лозунгом Французской революции, являются для поэта добродетелями и связываются с дарующими их человеку Пенатами.

Таким образом, у Саути складывается идиллически-элегический гимн с одическим и публицистическим началом, который, тем не менее, развития не получит.

В «A hymn of welcome after the recess» (1813) Т. Мура возникает сатирический гимн. Гимн посвящен членам парламента. Основным приемом является ирония. Об этом свидетельствует уже латинский эпитаф, где речь идет о «мудрейших душах» («animas sapientiores»). С эпитафом перекидается ироничное «Collective Wisdom» [17. P. 501]. Члены парламента называются «voters of Supplies», «bestowers/ Of jackets upon trumpet-blowers», «Senators of many Shares» и т.д. В первом случае высмеивается мистер Хьюм, один из парламентариев, всерьез обсуждавший в парламенте траты на одежду трубочей. Во втором речь идет о мистере Гаундри, сохранившем свою чайную компанию, восхваляя кого надо, в зависимости от политической ситуации, что однако не смущает парламентариев, готовых пить с ним чай (have taken tea). Другой член парламента, сельский джентльмен, некий сэра Томас проявляет свою «мудрость», рассуждая о вере и «кукурузных» магнатах («wisest then/When creeds and corn-lords are debated») [17. P. 501]. Соединение одного с другим также приводит к сатирическому эффекту. Лорд Лодердэйл известен своим почерком и утверждениями, что еда портит рабочих («working-people spoiled by food»), и чем меньше они будут есть, тем больше будут работать («The less they eat, will work the more»). Гулберн установил церковные тарифы, «достойные виселицы» («worthy of a halter»). В тексте обыгрывается имя одного из парламентариев, сэра Ньюпорта: «Two pipes of port (old port, 'twas said/ By honest New port) bought» [17. P. 502]. В данном случае речь идет об очень важном для Ирландии религиозном вопросе. Но речь идет не о богословских спорах, а о податях в виде двух бочек священного вина, которые взимаются с католических прихожан ирландскими протестантами. Отсюда возникающий в тексте образ папистов, оплачивающих «оранжистский» алтарь. Хортон готов платить канадцам из Керри, считая, что это поможет установить мир в Ирландии. Все подобные образы привносятся в текст сатирическое начало, по своему характеру противоположное гимническому, хвалебному.

К сатирическим произведениям восходит и использование поэтом метонимии («Come, Ayes and Noes») и таких выражений, как «rival even the Harlot Red», «grafting on the dull Canadians», «The bull-pock of Hibernian riot» и др. В то же время формально произведение строится как гимн, о чем свидетельствуют многочисленные повторы, часто в сочетании с параллелизмом. Так, все стихотворение построено на постоянном употреблении глагола «come» («приди») в форме повелительного наклонения, что напоминает традиционные для жанра гимна обращения к христианскому божеству, к античным богам или восхваляемым адресатам: «Come, Ayes and Noes, thro' thick and thin...» [17. P. 502], «Come, Goulburn, with thy glib defence...» [17. P. 502], «Come, Horton, with thy plan so merry...» [17. P. 502] и т.п. Но здесь это приводит к усилению иронии. То же самое можно сказать и о восклицаниях, которые традиционны для гимна. Если обычно они передают восторг, то здесь выражают возмущение: «Two pipes of port (old port, 'twas said/ By honest New port) bought and paid/ By Papists for the Orange Altar!» [17. P. 502], «At eighty mortal pounds the jacket!» [8. P. 502] и др. Традиционными для гимна являются и такие выражения, как «hail», «welcome», «ye wondrous men/ Of wit and wisdom» [17. P. 501]. Но у Т. Мура эти выражения, как и намеренное привнесение в текст черт высокого стиля (местоимения *ye*, *thou*, устаревшие глагольные формы *askt*, сокращенные формы слов и словосочетаний *thou'dst*, *'twas*, *whate'er*, *thro'*, etc.), приобретают иронический характер и приводят к усилению сатирического эффекта. В результате, сохраняя на формальном уровне черты жанра гимна, на содержательном уровне Т. Мур изменяет саму сущность жанра, превращая традиционно хвалебный гимн в сатирическое произведение. Дальнейшего развития сатирический гимн не получит, так как сатирическое начало является противоположным гимническому и его привнесение в текст приводит к исчезновению последнего.

Таким образом, в гимнах поэтов «Озерной школы» и Т. Мура происходит существенная трансформация жанра, проявляющаяся в возникновении смешанных разновидностей и приводящая к изменению самого представления о жанре. Вместе с тем даже возникающий в творчестве Саути вариант сатирического гимна, который, казалось бы, должен был разрушить жанр, не приведет к его исчезновению: гимн, прежде всего светский, продолжит существовать и развиваться

не только в поэзии позднего романтизма, но и на протяжении всего XIX в., что, однако, не является предметом данной статьи и заслуживает отдельного исследования.

Литература

1. *Ненарокова М.Р.* Пути христианской гимнографии // Христианская гимнография. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 5–10.
2. *Розенильд К.К.* История зарубежной музыки до середины XVIII века. М. : Гос. пед. ин-т им. Гнесиных, каф. истории музыки, 1976. Вып. 1. 535 с.
3. *Horace. Made New: Horatian influences on British writing from the Renaissance to the 20-th century / ed. by Ch. Martindale, D. Hopkins.* Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1993. 132 p.
4. *Brenna F.* The Question of Truth in Renaissance Sacred Poetry // Renaissance Quarterly. Toronto : RSA, 2019. Pt. II. P. 24–37.
5. *Guite M.* From Shaping Spirit to Level Power: A Theology of Imagination // Coleridge Bulletin, New Series 51. Somerset, Bridgewater : Friends of Coleridge, 2018. P. 56–67.
6. *Saglia D.* European Literature in Britain 1815–1832: Romantic Translations. Cambridge; New York : Cambridge Univ. Press, 2019. 261 p. (Cambridge studies in romanticism, 123).
7. *Cheyne P.* Religious Experience, Imagination and Interpretation: A Case Study // Journal of Scottish Thought. 2018. Vol. 10. P. 26–51.
8. *Coleridge S.T.* Verse and prose. М. : Progress Publishers, 1981. 456 p.
9. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Издательство Московской Патриархии, 1992. 1372 с.
10. *Bruhn M.S.* Wordsworth. N.Y. : Routledge, 2018. 196 p.
11. *Wordsworth W.* The collected Poems of William Wordsworth with an Introduction by Antonia Till. London : Wordsworth Editions Limited, 2006. 1082 p. (Wordsworth Poetry Library).
12. *Wordsworth W.* The complete poetical works. Oxford : Oxford Univ. Press, 1903. 986 p.
13. *Cross A.* Mary Robinson and the genesis of Romanticism. Literary Dialogues and Debts. 1784–1821. London : Routledge, 2016. 302 p.
14. *Красникова Л.В.* Об инвариантных и вариативных повествовательных характеристиках художественных текстов: лингвопоэтический анализ стихотворений из цикла «Ирландские мелодии» Томаса Мура // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Филологические науки. 2015. № 1. С. 78–82.
15. *Beers H.A.* A History of English Romanticism in the 19th century. London : Kegan Paul, Trench, Trubner, 1899. 455 p.
16. *Bush D.* English Poetry. The main currents from Chaucer to present. London : Methuen, 1968. 222 p.

17. *Moore T.* The Works of sir Thomas Moore, including his melodies, ballads, etc. Paris : Publ. by A. and W. Galignani, 1829. 800 p.
18. *Греиных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л. : ЛГУ, 1991. 143 с.
19. *Daiches D.* The critical History of English literature: in 4 vols. L. : Secker and Warburg, 1979–1983. Vol. IV.
20. *Mason E.C.* Deutsche und englische Romantik. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, cop. 1959. 102 S. (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 85–85a).
21. *Southey R.* The Poetical Works of Robert Southey, collected by himself : in 4 vol. London : Hangman, 1858. Vol. II.
22. Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев. М. : Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. 719 с.

The Problem of Genre in the Hymns by the Lake Poets and Thomas Moore

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 7–30. DOI: 10.17223/24099554/15/1

Alexandra D. Zhuk, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: alexanzhuk@mail.ru.

Keywords: genre, ode, hymn, myth, idyll, fragment, elegy, satirical features, publicistic features.

Though there are many seminal works on early Romanticism and Thomas Moore's poetry, their hymns remain understudied. This article focuses on the genre problem in the hymns by the Lake Poets (S.T. Coleridge, W. Wordsworth, R. Southey) and Thomas Moore, whose poetry is studied in context of English Literature and German Romanticism. The characteristics of the hymn are emotionality, associative composition, abundance of repetitions and parallelisms, archaic grammatical forms of verbs and pronouns, and the use of verb contractions. The combination of genres in hymns results in such variants as the odic hymn, the idyllic and elegiac hymn, the mythological hymn, and even the satirical hymn, with each of them evolving in its own way in the period under study. The odic hymn is represented in "Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni" (1802) by S.T. Coleridge and "Hymn. For the Boatmen, as They Approach the Rapids under the Castle of Heidelberg" (1820/1822) and "To the Laborer's Noon-Day Hymn" (1834/1835) by W. Wordsworth. These poems have such odic features as comparisons and conditional and cause-and-effect syntactic constructions. Coleridge's hymn going back to the psalms of praise was influenced by German Romanticism, while Wordsworth's hymns feature religious vocabulary and quotations from the Mass. The mythological hymn comes in two versions – one with idyllic features ("Hymn to the Earth" (1799, publ. 1834) by S.T. Coleridge) and the mythological hymn-fragment ("Fragment of a mythological hymn to Love" (1812) by T. Moore). The first is the translation of Stolberg's hymn, from which the leitmotif of the Earth as the mother and the nanny of the World is borrowed. The image of the Earth has anthropomorphic features, with the

marriage of the Earth and Heaven going back to W. Blake. The myth created by T. Moore is more complex. The creation of the world begins with the marriage of Love and Psyche. Love appears as the masculine principle of the Universe, while Psyche as the feminine one. The plot goes back to the ancient myths of the world creation from the Chaos and marriage of Eros and Psyche. However, T. Moore changed the myth and transformed the heroes into a source of life. "Hymn to the Penates" (1796) by R. Southey combines the idyllic, elegiac, publicistic and hymn features proper. The idyllic features are related to the image of the Penates that turn into a force controlling human lives and the souls of the dead. The childhood memories give rise to the elegiac features. The publicistic features appear in the verses of the people who do not worship the Penates. The composition, repetitions and parallelisms in the satirical "A Hymn of Welcome after the Recess" (1813) by T. Moore go back to the hymn genre; however the main stylistic devices used are irony and metonymy. Summing up, the genre of hymn in the works by the Lake Poets and Thomas Moore undergoes significant transformations, which will be further developed in late Romanism.

References

1. Nenarokova, M.R. (2019) Puti khristianskoy gimnografii [Ways of Christian hymnography]. In: Nenarokova, M.R. (ed.) *Khristianskaya gimnografiya* [Christian Hymnography]. Moscow: RAS. pp. 5–10.
2. Rozenshild, K.K. (1976) *Istoriya zarubezhnoy muzyki do serediny XVIII veka* [The history of foreign music until the middle of the 18th century]. Moscow: Gnesin State Pedagogical Institute.
3. Martindale, Ch. & Hopkins, D. (eds) (1993) *Horace Made New: Horatian influences on British writing from the Renaissance to the 20-th century*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Brenna, F. (2019) The Question of Truth in Renaissance Sacred Poetry. *Renaissance Quarterly*. II. pp. 24–37.
5. Guite, M. (2018) From Shaping Spirit to Level Power: A Theology of Imagination. In: Davidson, G. (ed.) *Coleridge Bulletin*. New Series 51. Somerset, Bridgewater: Friends of Coleridge. pp. 56–67.
6. Saglia, D. (2019) *European Literature in Britain 1815–1832: Romantic Translations*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.
7. Cheyne, P. (2018) Religious Experience, Imagination and Interpretation: A Case Study. *Journal of Scottish Thought*. 1(10). pp. 26–51.
8. Coleridge, S.T. (1981) *Verse and Prose*. Moscow: Progress Publishers.
9. The Bible. (1992) *Knigi Syvashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta* [Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. Moscow: Moscow Patriarchate.
10. Bruhn, M.S. (2018) *Wordsworth*. New York: Routledge.
11. Wordsworth, W. (2006) *The collected Poems of William Wordsworth with an Introduction by Antonia Till*. London: Wordsworth Editions Limited.

12. Wordsworth, W. (1903) *The Complete Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press.
13. Cross, A. (2016) *Mary Robinson and the genesis of Romanticism. Literary Dialogues and Debts. 1784–1821*. London: Routledge.
14. Krasnikova, L.V. (2015) On invariant and variable narrative characteristics of literary texts: linguopoetic analysis of some poems from “The Irish Melodies” by Thomas Moore. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Filologicheskie nauki” – Proceedings of Petrozavodsk State University. Philology*. 1. pp. 78–82. (In Russian).
15. Beers, H.A. (1899) *A History of English Romanticism in the 19th century*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
16. Bush, D. (1968) *English Poetry. The Main Currents from Chaucer to Present*. London: Methuen.
17. Moore, T. (1829) *The Works of Sir Thomas Moore, Including His Melodies, Ballads, etc.* Paris: A. and W. Galignani.
18. Greshnykh, V.I. (1991) *Ranniy nemetskiy romantizm: fragmentarnyy stil' myshleniya* [Early German Romanticism: A Fragmented Style of Thinking]. Leningrad: Leningrad State University.
19. Daiches, D. (1979–1983) *The Critical History of English Literature: in 4 vols.* London: Secker and Warburg.
20. Mason, E.C. (1959) *Deutsche und englische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
21. Southey, R. (1858) *The Poetical Works of Robert Southey, collected by himself: in 4 vols.* London: Hangman.
22. Tokarev, S.A. (1992) *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.