

Є. С. Чернокова,

Харківський національний економічний університет ім. С. Кузнеця, м. Харків

РУПЕРТ БРУК: ЛІРИЧНА АВТОБІОГРАФІЯ ГЕРОЯ СВОГО ЧАСУ

Руперта Брука можна вважати культовою фігурою в англійській поезії початку XX століття: спочатку уособлення «золотої молоді» свого часу, а потім поета-героя, що став жертвою війни. У довоєнній ліриці георганський реалізм Брука – це максимальне злиття «персона» та її «малого» світу, у кращих віршах Брука дуже гармонійне, не суперечливе, майже абсолютне. У сонетах, написаних у першій, «патріотичний» період війни, чоловіча звитяга постає як прояв любові до найменшого куточка батьківщини, а не величній імперії. «Англійскість», постійне перебування у межах національної традиції трактується як імпліцитна полеміка з космополітизмом модерністів.

Ключові слова: Руперт Брук, георганський реалізм, персона, воєнні сонети, «англійскість», модернізм.

Руперта Брука можна рассматривать как культовую фигуру в английской поэзии начала XX века: вначале олицетворение «золотой молодежи» своего времени, а потом поэта-героя, который стал жертвой войны. В довоенной лирике георганский реализм Брука – это максимальное слияние героя и его «малого» мира, в лучших стихах Брука очень гармоничное, не противоречивое, почти абсолютное. В сонетах, написанных в первый, «патриотический» период войны, источник героизма – любовь к малой родине, а не великой империи. «Английскость», постоянное пребывание в рамках национальной традиции рассматривается как имплицитная полемика с космополитизмом модернистов.

Ключевые слова: Руперт Брук, георганский реализм, герой, военные сонеты, «английскость», модернизм.

Rupert Brooke is a cult figure in the English poetry of the beginning of the XXth century: first – the embodiment of «gilded youth» of his time, and then – the poet-hero, the victim of the Great War. In his pre-war lyrics Brooke's Georgian realism shows the ultimate union of persona and its home world, very harmonious, balanced, almost absolute in his best verses. In his sonnets of the first, «patriotic» war period the basis of heroism is not the worship for mighty empire but the admiration for its every tiny corner. The «Englishness», a constant keeping within the bounds of national tradition is considered as implicit polemics with the Modernists' cosmopolitanism.

Key words: Rupert Brooke, Georgian realism, persona, war sonnets, «Englishness», Modernism.

Постать Руперта Брука (Rupert Chawner Brooke, 1887-1915) була настільки яскравою, що це часто «засліплювало» дослідників, заважаючи удаватися до подробиць аналізу, аби розгледіти в його долі та поезіях не виключність, а органічність, не тільки «переможну» харизму, а й поразку долі молодій красивій людині, котрій судилося жити у часи глобальної потворності війни. Але якби навіть такої людини не було, її треба було б вигадати. І Брук перетворюється на культову фігуру, уособлення молодого поета-героя часу в прощальному слові Вінстона Черчилля у лондонській «Таймс». Висловивши впевненість, що ті думки, які передав Брук у своїх «незрівнянних» воєнних сонетах, поділяють тисячі молодих людей, які йдуть «на цю найважчу, найжорстокішу та найменш винагороджувану з усіх воєн», Черчилль зазначає: «Радісний, безстрашний, багатогранний, глибоко освічений, з класичною симетрією тіла та розуму, він був таким, якими хотілося б бачити найбагатродніших синів Англії у часи, коли тільки найдорогоцінніші жертви приймаються, а найдорогоцінніші ті, що найвільніше пропонуються» [8, с. 1827]. Рання смерть (не на полі бою, але «в строю»), вірогідно, «допомогла» Брукові зберегти ту «класичну симетрію», а інакше, хто знає, чи не переглянув би й він, як Овен, свої погляди періоду «Сонетів» та не «оспівав» би реальність війни. Для сучасників та співвітчизників Брука «його смерть потребувала відповідного життя: юний Аполлон, безтурботний, зі своїми друзями під яблунею у Грантчестері» [4, с. 212].

Це був взірцевий представник «золотої молоді» того часу: освіта спочатку у Редгі, а потім у Кембриджі; близькість до групи блумсберійців; широке коло прихильників і вузьке коло друзів, яких Вірджинія Вулф назвала «новими язичниками» («Neo-Pagans»); мандри Європою, США, Канадою; декілька місяців безтурботного життя на Таїті та, звичайно ж, писання поезій. Тож і порівнюють Брука у багатьох роботах з Байроном, і цитують відомий поетичний шарж Френсіс Корнфорд: «*A young Apollo, golden haired, / Stands dreaming on the verge of strife, / Magnificently unprepared, / For the long littleness of life.*» (Юний Аполлон золотоволосий, / Стоїть, замріяний, на межі боротьби, / Розкішно не готовий / До довгої дріб'язковості життя.) [10, с. 65]; тут і далі переклад наш – Є. Ч.).

У своїй лекції «Руперт Брук та інтелектуальна уява», прочитаній у Редгі у 1919 році, Волтер де ла Мер намалював портрет людини, поряд із якою «кожен був просто щасливий» [3, с. 32]. Брук був дуже відданим другом: згідно з його заповітом, Гібсон, Аберкромбі та Волтер де ла Мер мали отримати за рівно поділити усі доходи від публікації його віршів, що, зважаючи на великі їх накладки, забезпечило цим георганським поетам можливість займатися виключно поезією. Вірджинія Вулф зазначала, що він був дуже здібною молодою людиною, але не в поезії, а мав особливий талант спілкування з людьми, розсудливість і силу, і міг би згодом стати прем'єр-міністром [10, с. 78–79].

За життя Руперт Брук мав тільки одну опубліковану збірку поезій, що вийшла у 1911 році та включала п'ятдесят віршів, написаних протягом попередніх семи років. Для пізнання ж «довгої дріб'язковості життя» війна не дала йому шансу: у двадцять сім років він помер від сепсису на борту французького корабля-шпиталю, пришвартованого біля острова Скірос, що в Егейському морі. На цьому грецькому острові він і похований. Перетворення молодого поета-красеня на майже міфічну постать почалося одразу ж після його смерті. Спочатку навіть повідомляли про його смерть від сонячного удару, нібито його вразили боги за те, що він співав краще за Аполлона.

Друга збірка його поезій «1914 and Other Poems» вийшла вже після його смерті, у червні 1915 року, і за десять років разом з «Collected Poems» вони розійшлися неймовірно великим для тих часів накладом у триста тисяч примірників.

Треба зазначити, що за невеликий період своєї поетичної кар'єри Брук зазнавав різних впливів. Так, Джеффри Кейнс відзначає, що спочатку це були Россетті, Свінберн, Бравнінг, Вайлд і Доусон, а згодом Сйтс [7, с.8]. Цей «несерйозний красень» разом з Едвардом Маршем залишив помітний слід в історії англійської поезії, заклавши підвалини георганства як явища та взявши участь у першій, найуспішнішій антології 1911-1912 років [5, с. 38–50].

За словами Д. Перкінса, немає нічого, що б краще репрезентувало те, що «звично та оманливо вважають за «георганське», ніж п'ять поезій Руперта Брука – «Heaven» (1913), «Tiare Tahiti» (1914), «The Great Lover» (1914), «Dining-Room Tea» (1910) та «The Old Vicarage, Grantchester» (1912): «Їх написано плавними, простими віршами та реченнями, без зосередження чи напруження. Відчувається якість чуттєве тепло, спрямоване на звичайні дрібниці життя, пильна вдячність, що не сприймає буденне як належне (проте вона сприймає як належне приємність звичайного; ми не чуємо нічого про закопчені вулиці, газові заводи та задихані, нудні газети)». [11, с. 210].

Але, читаючи ці поезії, важко уявити, що першу збірку юного Брука (1911), періоду тісного контакту з блумсберійцями та обрання його президентом Фабіанської Спілки Кембриджа, засуджували за надто «чорний» реалізм. Як зазначає Д. Голді, Брука ріднило з георгіанцями поєднання соціальної свідомості з реалізмом, він «намагався додати трохи твердості устриці англійської поезії» [6, с. 41]. Це стосується, перш за все, відверто-натуралістичних поезій «*Wagner*» (1908), «*Lust*» (1909), «*A Channel Passage*» (1909), «що поєднують описово-графічний стиль з сучасною метафізичною грайливістю, що нагадувала Донна» [Ibid]. Але ці вірші можна сприймати тільки як пробний етюд, розробку тієї «картини», яка ніколи не могла б повноцінно існувати в художній реальності поета Руперта Брука.

Його реальність дійсно була іншою. Здається, саме її побачив молодий Володимир Набоков у своєму розлогіму есе «Руперт Брук», яке було опубліковане у літературному альманасі «Грани» у 1922 році та містило ще й власні переклади поезій Брука російською. Ось як він переповідає один із тих самих, найбільш георгіанських віршів, «*The Old Vicarage, Grantchester*»: «В непередадимих журчащих стихах он заставляет сотню призрачных викариев плясать при луне на полях; фавны украдкой высовываются из листьев; выплывает наяда, увенчанная тиной; тихо свирелит Пан. С глубокой нежностью поэт воспевает сказочный свой городок, где живут люди чистые и телом и душой, такие мудрые, такие утонченные, что стреляются они, как только подступает тусклая старость...» [1]. Цю поезію було написано у травні 1912 року в Берліні, і не випадково Брук вказує точну дату і місце (Café des Westens, Berlin) одразу після заголовка. Показово, що назву Брук змінював тричі (спочатку було «Home», потім «The Sentimental Exile») – а це означає, що автор свідомо вказував на долю іронії, з якою має ставитися читач до реальності, «спотвореної» любов'ю та відстанню. І тоді можна побачити, що усі ці фавни, Пани та наяди являються тільки «розумним сучасним людям» («*And clever modern men have seen*»), а не ліричному героєві («*But these are things I do not know*») [2, с. 67–72]. Для нього ж важливою є антитеза, за якою можна розгледіти давню традицію «англійськості» як природності, не штучності, зовнішнього світу. Тому – контраст «here and there», у переліку, настільки влучному та ємному, що один з його елементів дав назву романові Айріс Мердок: «*Here tulips bloom as they are told;/ Unkempt about those hedges blows/ An English unofficial rose;/...*» (Тут тюльпани квітнуть, як їм скажуть;/ Неохайно біля тих парканів цвіте/ Англійська неофіційна троянда). Тому тут не можна погодитись із Набоковим: як ніхто не «змушує» квіти рости рядами під «нерегульованим» сонцем («*unregulated sun*»), що будить «далеку не пунктуальну зірку» («*wakes a vague unpunctual star*») над «неакадемічним струмком» («*the yet unacademic stream*»), так ніхто не «змушує» мешканців Грантчестера бути «нормальними» та зрозумілими. Це – ще одна іпостась «англійськості», її привиди такі ж дивні, як і непередбачувані люди, «неофіційні», навіть якщо вони сільські священики.

І ось, наголошуючи на тому, що Грантчестер Брука не звичайне, а «зачароване містечко», Набоков робить спробу зняти чари: «Я как-то проезжал на велосипеде через Грантчестер. В окрестных полях мучили глаз заборы, сложные, железные калитки, колючие проволоки. От грязных, кирпичных домишек веяло смиренной скукой. Ветер сдуру вздувал подштанныки, развешанные для сушки меж двух зеленых колов, над грядками нищенского огорода. С реки доносился тенорок хриплого граммофона» [1]. Але це – паралель, що надто далеко відходить від ідеї та художньої реальності Брука, а, головне, зовсім не прояснює їх, адже не можна підміняти близькою – почуття дому (згадаємо первинну назву вірша), залізничкам – «сірі небеса, перші крики сонного птаха,/ Падаючи хатинку, що ніколи не впаде» («*Grey heavens, the first bird's drowsy calls;/ The falling house that never falls.*»). Брук бачить зовсім інше, не приховуючи своєї необ'єктивності: «*I only know that you may lie/ Day-long and watch the Cambridge sky;/ And, flower-lulled in sleepy grass;/ Hear the cool lapse of hours pass;/ Until the centuries blend and blur/ In Grantchester, in Grantchester.../*» (Я тільки знаю, що можна лежати/ Цілий день та стежити за кембриджським небом,/ Та, заколиханому квітами у сплячій траві,/ Чути, як холодний плин часу сходить./ Допоки століття не змішуються на плями/ У Грантчестері, у Грантчестері...). І тоді стає зрозумілим, що не чари, а ліричне почуття перетворює світ Грантчестера на диво, роблячи непомітним те, що бачить просте око, не оповите почуттям.

За майже двадцять років після Набокова Джордж Орвелл теж побачить у «Грантчестері» «не що інше, як жахливий потік «сільських» почуттів, свого роду накопичену блювоту зі шлунку, набитого назвами місць». Називаючи цей вірш гірше, ніж нікчемним, Орвелл, менше з тим, розуміє, що він «становить цінний документ як ілюстрація того, що в той час відчувала молодь середнього класу.» («*Inside the Whale*» (1940) [9]. Адже у ста сорока рядках (п'ятистопний ямб, суміжна чоловіча рима, переважно точна, але є й поодинокі, «не пунктуальні», виключення) «Грантчестера» мова йде (і Набоков це теж побачив) не про всеосяжну «нео-язичницьку» любов до усього земного, а про те, що напередодні Великої війни набувало великого значення, – любов до рідної землі та її мешканців. У Набокова бачимо приклад «незаангажованого» погляду випадкового спостерігача, хоча, звичайно ж, сам вибір не випадковий. Протягом усього есе з приводу різних віршів поета Набоков стверджує: «Руперт Брук любить світ, з його озерами та водоспадами, пристрасною, пронизливою, запаморочною любов'ю», любить так, що хотів би і після смерті частину його забрати з собою.

Взагалі «Грантчестер» та «Дивовижно закоханий» («*Great Lover*», 1914), які вважаються вершинами довоєнної лірики Брука, на наш погляд, становлять зразки найдосконалішого втілення того, що георгіанці розуміли під реалізмом. Останній передбачав пізнання/споглядання реальності без будь-якої установки чи залежності від ідеї. Саме таку здатність, яку Е. Марш називає «писати, пильно удивляючись у предмет», і демонструє його однодумець та соратник Брук. Ліричний герой виявляє своє велике кохання до світу шляхом простого переліку звичайних і незвичайних речей, відчуваючи їх сутність усіма своїми почуттями: «*These I loved:/ White plates and cups, clean-gleaming;/ Ringed with blue lines; and feathery, faery dust;/ Wet roofs, beneath the lamp light; and strong crust/ Offriendly bread; and many-tasting food;/ Rainbows; and the blue bitter smoke of wood;/ And radiant raindrops couching in cool flowers;/ And flowers themselves, that sway through sunny hours;/ Dreaming of moths that drink them under the moon;/...*» (Це я любив:/ Білі тарілки та чашки, що ідеально відсвічують./ З блакитними лініями смужок; і п'р'яний, казковий пил;/ Мокрі дахи у світлі ліхтарів; і тверда скоринка/ Хліба [що розділив] із товаришем; і блакитний гіркий дим лісу;/ І блискучі дощові краплі, що причаїлися в прохолодних квітах;/ І самі квіти, що гойдаються в сонячні часи./ Мріючи про мошок, які п'ють їх під місяцем;/...) [2, с. 31]. «*Dear names*» (дорогі імена) включають не тільки природне та сільське, а й безпосередні деталі побуту («прохолодна доброта простирадл», «шершавий чоловічий поцілунок ковдр»), і реалії міського життя («енергійну відсторонену красу великої машини», «благодословення гарячої води», «потяги, що задихаються»), і відчуття присутності дорогої людини, що зненацька одразу ж переходить у запах тліну («затишний запах пальців друга, аромат волосся, та цвілий сморід, що стоїть навколо мертвого листя і минулорічної папороті»). Візуальні, тактильні образи, запахи та звуки нанизуються без упину, навіть коли, здається, ліричний герой хотів би щось узагальнити («*Dear names,/ And thousand other throng to me!*» (Дорогі імена,/ І тисячі інших юрмляться навколо мене!), він немовби напівсвідомо знову продовжує свій каталог, не в змозі зупинитися. Ідея з'являється наприкінці: коли приходить смерть, «*New friends, new strangers... But the best I've known/ Stays here, and changes, breaks, grows old, is blown/ About the winds of the world, and fades from brains/ Of living men, and dies. Nothing remains./*» (Нові друзі, нові незна-

йомці... Але краще з того, що знав./ Залишається тут, і змінюється, розривається, старіє, поширюється/ Вітрами по світу та блякне в думках/ Тих, хто живий, і вмирає. Нічого не залишається./) [2, с. 32]. Як бачимо, цей вірш, як і «Грантчестер» та інші, далекий від «класичної симетрії» між зображенням та враженням, деталізацією та рефлексією.

Навесні 1914 року, тобто незадовго до початку пекла війни, Брук записується добровольцем на флот. П'ять воєнних сонетів «1914» («Peace», «Safety», «The Dead», «The Dead», «The Soldier»), написаних у кінці 1914 року, стали його квитком у безсмертя. Любов до Англії, що не рятувала від розгубленості перед складнощами особистого життя, стала внутрішнім стрижнем у час випробувань. Вона, мабуть, і виявилась основним джерелом того «високого ідеалізму, який нині складно зрозуміти, але з яким більшість освічених молодих людей Англії, Франції, Німеччини та Австрії йшли на війну» [11, с. 211–212]. Перший сонет «Спокій» – це подяка Богові, що дарував війну як можливість зрети рутини повсякденності та поринути у вир нового, «чистого», тобто не обтяженого рефлексією, складними стосунками чи зобов'язаннями, досвіду: «Now, God thanked be Who has matched us with His hour,/ And caught our youth, and wakened us from sleeping,/ With hand make sure, clear eye, and sharpened power,/ To turn, as swimmers into cleanness leaping,/ Glad from a world grown old and cold and weary...» (Ось, Богу дякуємо, Який вибрав для нас Його час./ Та збагнув нашу юність, та розбудив нас од сну./ З рукою впевненою, ясним поглядом та загостреною міццю./ Щоб спрямувати, як плавці, що у чистоту [глибини] стрибають./ Раді піти від світу, що стає старим, і холодним, і виснаженим...) [2, с. 19].

На наш погляд, тут алюзія на вірш Лонгфелло «The Rainy Day»: «My life is cold and dark and dreary;/ It rains and the wind is never weary;/ My thoughts still cling to the moldering Past,/ But hopes of youth fall thick in the blast,/ And days are dark and dreary./». Лексичне та синтаксичне суголосся тут явне, але вторинне. Воно видається обумовленим перегуком на більш глибокому, семантичному рівні: дрібний дощ Лонгфелло як ознака тривалої одноманітної рутини життя немолодої (або звичайної) людини. Її можна позбутися, тільки пірнувши у «чисту глибину» Брука, якщо ти молодий та сильний і дуже хочеш позбавитись минулого, яке тебе «сформувало». Тому, як здається, цей дуже коментований дослідниками рядок Брука не має на увазі, як більшість із них вважає, «чистоту» майбутнього героїчного досвіду такої, як виявилось потім, надто брудної війни. Ліричний герой цього сонету – молода людина, що хоче знайти «спокій» (читай – внутрішню гармонію) у новому безпечному досвіді як звільнення від попереднього. Тому й агонія не лякає, адже сама смерть сприймається тут як чисто теоретична можливість, теж просто різновид того «спокою», якого прагне герой. Наступний сонет розкриває секрет того, що є запорукою безпеки в осередку смертельної загрози. Він – у недосяжному для болю й руйнування відчутті єдності з природою та людьми, «з усіма речами, що не вмирають», і проти яких війна безсила.

Третій і четвертий сонети мають одну й ту ж назву «Мертві», та дуже різні і за семантикою, і за поетикою. Перший із них – це пишне вшанування пам'яті загиблих: октет і секстет відкриваються звуками сурм, полеглі – не самотні, бідні чи старі, а ті, хто «влив стодке червоне вино юності». Так складається типовий, переобтяжений персоніфікаціями урочистий гімн, що їх багато створювалось на початку війни.

Більше промовляє до історика літератури четвертий сонет «The Dead», демонструючи, що ліричний суб'єкт сонетів, і ширше – усієї поезії Брука, знаходиться в процесі пошуку своєї поетичної мови. Ці пошуки проходили не у тому напрямку (прагнення спрощення, подолання розриву між поетичною та звичайною «ідіомами», опанування інтонації та синтаксису прози), що у Едварда Томаса чи Девіда Лоренса.

Це, скоріше, нагадувало пошуки Орландо адекватної ідіоми, щоб передати унікальність Саші. Спочатку у Вулф це була дуже «красива» спроба, але вона постає зі знаком питання: «Snow, cream, marble, cherries, alabaster, golden wire?» («Сніг, піна, мармур, вишні, алебастр, золота сітка?») [12, с. 422]. Усе одночасно нагадує (чи, може, навіть пародіює?) і нанизання-перелік об'єктів у «Грантчестері», і «білу риторіку» секстету четвертого сонету Брука: «There are waters blown by changing winds to laughter/ And lit the rich skies, all day. And after,/ Frost, with a gesture, stays the waves that dance/ And wandering loveliness. He leaves a white/ Unbroken glory, a gathered radiance,/ A width, a shining peace, under the night./» (Є води, що гудуть, вітри перетворюючи на сміх/ І запалюють яскраве небо, увесь день. А після/ Мороз одним рухом зупиняє хвилі, що танцюють/ Та блукають у красі. Він залишає білу/ Неторкану славу, зібране сяйво./ Широту, сяючий світ, під ніччю./) [2, с. 22]. У октаві Брук розповідає про життя цих мертвих: «These hearts were woven of human joys and cares,/ Washed marvelously with sorrow, swift to mirth./ The years had given them kindness. Dawn was theirs,/ And sunset, and colours of the earth.» (Ці серця були сплетені з людських радощів та турбот./ Які дивовижно омивалися сумом, що змінювався веселощами./ Роки дали їм доброту. Світанок був їхнім./ І захід, і кольори землі./) [Ibid]. Як бачимо, максимально можлива абстрактність досягається за рахунок метонімії («ці серця»), що її уживання одразу виключає можливість оприявлення будь-якого конкретного ліричного суб'єкта чи його унікального ліричного досвіду або емоції. «Серця» тут, якщо і є метонімічним «звуженням», то тільки формально, адже насправді подібне вживання метонімії *розширює* образ до максимально загального за рахунок переводу почуття у функцію, здатність відчувати, а антонімії це тільки підкреслюють (*joys – cares; sorrow – mirth; dawn – sunset*).

Тому не випадково ми почали прочитання сонету з секстету: там «монологічність» абстракції досягає піку, аж до того, що важко було б зрозуміти, про що йдеться, якби не тема, що заявлена у назві та октеті. Тобто сонет рухається у бік ще більшого узагальнення, і саме цей художній модус поет вважав найбільш адекватним ліричному посилові сонета.

А от герой Вулф невдоволений результатом, адже біла краса не виражає суті: «Жоден з них. Вона була, як лисиця чи як олива; як морські хвилі, коли дивився на них з височини; як смарагд; як сонце на зеленому пагорку, що іще у пелені, – нічого схожого на те, що він бачив або знав в Англії. Обшукував мову, як тільки міг, та слів йому бракувало. Він прагнув іншого пейзажу й іншої мови.» [12, с. 422]. Модерніст Вулф розуміє, що «інша мова», «інший пейзаж», а значить інший ліризм, ховається не за звуженим для читача полем вимовленої та «відшліфованої» ідеї-абстракції, а за широким полем амбівалентних і тому відкритих для сприйняття речей та їх образів, які ускладнюють ліричний досвід, дозволяючи таким чином побачити не очевидне чи логічне, а ще ніколи не бачене.

Останній, найбільш пронизливий із сонетів («Солдат») починається сильно і водночас просто, а знайдені тут слова залишаються навіки, адже їхній трагічний та величний патріотизм звучить із такою пронизливою ширістю, що будь-яка «висока» ідіома виявляється недоречною: «If I should die, think only this of me:/ That there's some corner of a foreign field/ That is for ever England.» (Якщо я помру, згадайте про мене тільки це:/ Що є якийсь куточок поля на чужині./ Що назавжди Англія.) [2, с. 23]. «A body of England», «English air», «and gentleness, in hearts at peace, under an English heaven» – ось джерело, з якого не втомлювався черпати поет Брук, воно не могло підвести у смертний час і рекрута Брука.

Тому «Like nothing he had seen or known in England» – це не про лірику Брука, яка всюди демонструє свою тотальну залежність від того, що бачить та чує ліричний герой, загострено-чуттєво сприймаючи саме англійську дійсність. Так було з «Грантчестером». Такою є й поезія «Чай у їдальні» («Dining-Room Tea», 1910) [2, с. 110–112]. Вона відкривається опо-

витим пристрасним ліризмом описом вечірньої зустрічі друзів: «*When you were there, and you, and you./ Happiness crowned the night; I too./ Laughing and looking, one of all./ I watched the quivering lamplight fall/ On plate and flowers and pouring tea/ And cup and cloth; and they and we/ Flung all the dancing moments by/ With jest and glitter.*» (Коли ви були там, і ви, і ви./ Щастя вінчало ніч; я теж./ Сміючись та дивлячись, був одним з усіх./ Я стежив, як падало мерехтливе світло лампи/ На тарілку, та квіти, та чай, що розливали./ Та чашку, та скатертину; і вони та ми/ Бралися до танців/ З жартами та блиском). Оразу ж видно, що ліричному героєві рівною мірою дорогі не тільки «*the changing faces that I loved*», але й атмосфера, і місце, і найдрібніші деталі, що створюють та забезпечують цю загальнонаціональну та разом з тим, як показує Брук, таку, що стала дорогою кожному, майже інтимну, традицію чаювання, водночас плинну і сталу, «моментальну» і вічну. Такий же і характер вірша: легкий поступ чотиристопного ямбу, парна рима майже всюди точна. Центральною частиною, за задумом поета, є позачасова «візія» цього як застиглого, безсмертного («*Freed from the mask of transiency./ Triumphant in eternity./ Immove, Immortal.*») моменту істини, «священного та дивного» за своєю природою. Але цей момент зупиненого часу не приносить читачеві нічого нового: деталі простору ті ж самі, тільки зупинені у часі, застигли («*I saw the marble cup; the tea./ Hung on the air, an amber stream...*»), люди-тіла, позбавлені життя, адже їх не оживляє ані рухливе світло, ані спілкування. Та він значущий саме завдяки цим подробицям, адже вічність – це і є для Брука повторюваність рутинного, що, врешті-решт, робить буденне сублімацією величного та незмінного. Поетикально це досягається контрастуючою з деталлю зміною ідіоми. До наведених вище епітетів можна додати ще «*I saw the immortal moment lie*»; *magnificence; august, immortal, white* та інші. І тоді виходить, що «чудове» (*magnificent*) для георгіанця Брука – це просто розглянуте кризь лупу (*magnifying glass*) буденне, але зігріте індивідуальною ліричною емоцією і «освячене» приналежністю до вічної традиції.

Третя і остання частина поезії демонструє повернення ліричного героя до реального часу. Та ніхто не відчув, що герой був за «мільйони миль» від цього місця і повернувся через «мільйони років». Зміни не відбулося, тільки картина знову стала рухливою у тих же самих параметрах-деталях: «*Light glinted on the eyes I loved./ The cup was filled. The bodies moved. The drifting petal came to ground./ The laughter chimed its perfect ground.*» (Світло спалахнуло в очах, що я любив./ Чашка наповнена. Тіла рухалися. Пелюстка повільно упала на землю./ Сміх завершив свій гармонійний дзвін.). Ліричний герой Брука на відміну від ліричного героя «Портрету дами» Еліота не переймається питанням, чи доречні жарти або сміх у цьому складному та трагічному світі, адже він не має конфлікту з оточуючим: він сам, його спосіб життя та його друзі і є цей світ. Тому симетричною відповіддю на виразно романтичний образ початку вірша («*Happiness crowned the night*») стає такий же за характером образ його фіналу («*I sang in heart*»). Але у Брука тут немає і натяку на намагання створити семантичну та емоційну напругу, між романтичним і модерним відчуттям дійсності, що її шукає, наприклад, Фіцджералд, беручи за назву трагічного роману з модерного життя вірш з оди романтика Кітса. «Лагідна ніч» Брука саме такою і є, й поетикальною запорукою цієї семантичної «лагідності» стає опора тільки на звичне, знову і знову повторюване, як мантра, абсолютизована у кільці – повторі початку і кінця вірша: «*I sang at heart, and talked, and eat./ And lived from laugh to laugh, I too./ When you were there, and you, and you.*» (Я співав у душі, і розмовляв, і їв./ І жив від сміху до сміху, я теж./ Коли там були ви, і ви, і ви).

У цьому фіналі, як і у більшості своїх віршів, Брук не боїться відкрито «показати пальцем» на кожен об'єкт і таким чином підкреслити особистісний характер, власну дотичність до будь-чого, що зображується. У вже згадуваній вище лекції Волтер де ла Мер дуже виразно пояснює це: «Понад усе, поезії Руперта Брука наповнені та підкорюються магії того, що ми називаємо особистісністю. Коли ми їх читаємо, вони, здається, залучають нас до щасливого, миттєвого зв'язку з ним, не тільки примарного очі-в-очі, а й думка до думки... Вони діляться його секретами зі світом – так, ніби хлопчик вивертає вміст своїх дивовижних кишень перед тим, як піти спати» [3, с. 30]. Ця «персональність» «георгіанського» реаліста Брука парадоксальна. Дійсно, ліричний герой Брука не повчає і не проголошує. Він тільки оприявнює. Та окремі образи навколишнього настільки щільно вкривають ліричний простір кожної його поезії, що не залишають читачеві шансу для уяви, «місця» для пошуків власного ліричного одкровення або відкриття. Це і затримувало читача на «поверхні», роблячи Брука, за влучним висловом Дж.В. Біча, «поверхнею Кітса» чи будь-кого з великих романтиків.

«Простота» фінальних рядків «Грантчестера» («*There's little comfort in the wise*») чи «Дивовижно закоханого» («*Praise you, All these were lovely*»), *say, He loved*) [2, с. 32]) – більше ніж поетикальна ознака поезій Брука. Тільки цей «простий» останній рядок і може перевести «експозицію» у ліричну «проекцію» почуттів героя та власного життя поета Брука. Вони обмежують семантику, просто підсумовуючи (навіть якщо це іронія) суто індивідуальний емоційний досвід ліричного героя. Це особливо прикметно, якщо порівняти їх з семантикою кінцевих рядків поезій Едварда Томаса, що «відкривають» фінал для подальшого занурення у складний і непередбачуваний світ, який був, є і залишиться загадкою, над якою має замислитись і поет, і читач.

Як і багато сучасних йому митців, Брук був знавцем і шанувальником творчості прерафаелітів, зазнавши їх впливу. Але скрупульозна деталізація «перших планів» їх картин і поезій була важливим, та усе ж таки допоміжним засобом для виокремлення провідної ідеї чи образу. Зрозуміло, що кожна травинка чи квітка переднього плану ретельно «перелічена», тобто виписана, щоб Офелія Д.Е. Мілле могла сказати своїм самогубством про жах відмови від молодості, краси, природного стану речей, заперечення життя на користь смерті. Ось чому сама фігура мертвої дівчини затьмарює велику кількість дрібних природних деталей. Тому, коли дивишся на картину Мілле, немає віри словам Гертруди, що це була випадкова смерть.

У віршах георгіанця Руперта Брука складові цього великого каталогу-переліку – й не деталі зовсім, не художній прийом, адже вони і є тим головним посилком і кінцевим результатом осмислення навколишньої дійсності та життя загалом, заради якого поезію було написано. Георгіанський реалізм поезій Брука, попри позірну схожість у об'єкті зображення, контрастує зі складною та амбівалентною семантикою й поетикою ліричного висловлювання Едварда Томаса, де лише невелика частина оприявлена і вимовлена, що змушує читача розділити тягар «відповідальності» з автором, знову і знову повертаючись до видимого, щоб зрозуміти потаємне. «Ідеальний відсвіт» чашки Брука у «*The Great Lover*» обертається на купку безформних фарфорових черепків у «*A Tale*» Едварда Томаса, і це більше ніж промовиста зміна у парадигмі англійської ліричної поезії початку XX століття.

Література:

1. Набоков В. Руперт Брук/ Владимир Набоков. – [Електронний ресурс] Режим доступу : www.e-reading-lib.org/bookreader.php/40683/Nabokov_Rupert_Bruk.html.
2. Brooke R. *The Poetical Works/ Rupert Brooke* // Ed. by G. Keynes. – Lnd. : Faber and Faber, 1974. – 216 p.
3. De la Mare W. *Rupert Brooke and the Intellectual Imagination/ Walter De la Mare*. – Lnd., 1920. – 42 p.

4. Delany P. *The Neo-Pagans: Rupert Brooke and the Ordeal of Youth*/ Paul Delany. – N.Y. : The Free Press; Toronto: Collier Macmillan, 1987. – 270 p.
5. *Georgian Poetry 1911 – 1912* // Edited by Sir Edward Marsh. – London : Hard Press, 2004. – 169 p.
6. Goldie D. *The Non-Modernist Modern*/ David Goldie // *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. – Blackwell Publishing Ltd., 2003. – Pp.37–50.
7. Keynes G. *Preface*/ Geoffrey Keynes// Brooke R. *The Poetical Works*. – Lnd. : Faber and Faber, 1974. – P. 5–10.
8. *The Norton Anthology of Modern Poetry*/ Ed. By R. Ellman and R. O'Clair. 2nd ed. Lnd.: W.W. Norton & Co, 1988. 1865 p.
9. Orwell G. *Inside the Whale*/ George Orwell. – [Електронний ресурс] Режим доступу : www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/orwellg/whale.html
10. Parker R. *The Georgian Poets*/ Rennie Parker. – Plymouth : Northcote House Publishers Ltd, 1999. – 92 p.
11. Perkins D. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*/ David Perkins. – Cambridge, Lnd. : The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 pp.
12. *Selected Works of Virginia Wolf*/ Virginia Wolf. – Lnd. : Wordsworth Editions, 2005. – 1020 p.