

Т.Н. Красавченко
С.Т. КОЛЬРИДЖ КАК КРИТИК
И ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Английский поэт и критик С.Т. Кольридж (1772–1834) представлен здесь как реформатор английской поэзии, разработавший эстетику и теорию английского романтизма. Он «импортировал» в Великобританию немецкую философию (Канта, Шеллинга, Шлегелей и др.), создал объемную эклектичную систему литературно-критического анализа и теорию поэзии, включившую в себя понятия – воображение и фантазия, идея, символ, аллегория, «органическая форма», «практическая критика», литературное произведение как таковое, предварив критику XX в. Исторический принцип оценки он сочетал с вневременным и внес много нового в шекспироведение. Идеи античности и немецкой эстетики он объединил с традициями британского эмпиризма и британской эстетики XVIII в.

Ключевые слова: английский романтизм; реформа поэзии и критики; немецкая и британская эстетика.

Krasavchenko T.N. S.T. Coleridge as a Critic and Theoretician of Literature

Summary. English poet and critic S.T. Coleridge is viewed here as a reformer of English poetry, who worked out aesthetics and theory of English romanticism. He introduced German philosophy (Kant, Schelling, brothers Schlegel a.o.) into British culture and created a large eclectic system of literary analysis and the theory of poetry, which included such notions as «imagination» and «fantasy», «organic form», «practical criticism», «literary work as such» and anticipated the literary criticism of the XXth century. He combined historical principle of criticism with the timeless one and made some considerable changes in Shakespearean studies. In his literary theory he united the ideas of ancient and German aesthetics with the traditions of British empiricism and British aesthetics of the XVIIIth century.

Keywords: English romanticism; reform of English poetry; German and British aesthetics.

Сэмюэл Тэйлор Кольридж, английский поэт-романтик, литературный критик и теоретик, философ, теолог, социальный мыслитель, вместе с У. Вордсвортом определил основное русло английской поэзии XIX в. Он заложил основы романтической теории поэзии, сделав «воображение» ее центральным эстетико-философским понятием, и разработал метод литературоведческого анализа, которым пользовалась романтическая, и не только романтическая, критика для анализа литературного произведения.

Младший сын девонширского священника, которому была предначертана церковная карьера, он учился в лондонской благотворительной школе Христа (Christ's Hospital), затем с 1791 г. – в Кембриджском университете, где занимался классической филологией, но из-за увлечения идеями Великой французской революции (еще в 1789 г. он написал стихотворение «Взятие Бастилии») был из университета исключен и записался в 15-й драгунский полк, где пробыл несколько месяцев. Позднее он вернулся в университет, где с Робертом Саути написал трагедию «Падение Робеспьера» (1794), осуждающую революционный террор. Вместе они придумали модель коммуны – пантисократию, которую собирались создать в «свободной Америке». После окончания университета, чтобы финансировать коммуну, Кольридж и Саути читали лекции в Бристоле. В 1795 г. они женились на сестрах Фрикер, Кольридж – без любви, охваченный энтузиазмом общих планов. Но денег на поездку заработать не удалось, планы распались, а любимая жена осталась, что усилило склонность поэта к депрессиям. После ссоры с Саути Кольридж уехал с женой в Кливдон, где без особого успеха редактировал радикальный христианский журнал «Страж»; не принес ему успеха и первый поэтический сборник «Стихотворения на разные темы» (1796). Письма Кольриджа тех лет свидетельствуют о его бедности и первых признаках болезни, породивших у него страсть к опиуму. В июне 1797 г. он познакомился с Вордсвортом. Они поселились по соседству, постоянно общались и, стремясь возродить английскую поэзию, преодолеть захиревшие псевдоклассические традиции, в 1798 г. издали сборник «Лирические баллады», ставший манифестом английского романтизма. Возможно, это был лучший в жизни Кольриджа творческий период: он создал серию нерифмованных стихотворений-«бесед», где обращался к друзьям, – «Страхи одиночества» и др., стихо-

творения «Женевьева», «Кубла Хан», пророческую поэму о своей судьбе и человеческом экзистансе – «Сказание о Старом мореходе»¹, начал поэму «Кристабель», представив в своей поэзии одну из ипостасей английского романтизма – стремление к необычному, чудесному, фантастическому.

В 1798–1799 гг. Кольридж провел (на средства меценатов) 10 месяцев в Германии (частично в обществе Вордсворта), где изучал немецкую философию в Геттингенском университете. В Англии он ощущал эстетико-философский вакуум, рациональная философия XVIII в. была в основном чужда ему; интерес вызвали у него в основном лишь труды английского мыслителя Дэвида Хартли (1705–1757), одного из основоположников психологической теории, известной как ассоцианизм. Немецкая философия ошеломила его, перевернув его мировоззрение.

Вернувшись в Лондон в 1799 г., он перевел пьесу Шиллера в стихах «Валленштейн», работал журналистом в газете «Морнинг Пост», а в 1800 г. вместе с Уильямом и его сестрой Дороти Вордсворт переехал в Озерный край. Семейная жизнь его не сложилась, он влюбился в будущую невестку Вордсворта Сару Хатчинсон, написал ряд стихотворений о любви. Из-за ревматических болей и других проблем со здоровьем у него появилась опиумозависимость, ослабившая его поэтическое вдохновение. В ту пору он написал оду «Уныние» (1802) и начал собирать «Заметки» (Notebooks) – размышления о жизни. В 1804 г., пытаясь излечиться, уехал за границу, два года работал секретарем военного губернатора на Мальте, потом путешествовал по Италии. В 1808 г. он развелся с женой и снова поселился по соседству с Вордсвортами и Сарой Хатчинсон. С 1808 г., несмотря на болезнь, Кольридж читал лекции по поэзии и драматургии, представив в них, как и в «Статьях о Шекспире», концепцию «органической формы» и драматической психологии. В 1809–1810 гг. он издавал еженедельник «Друг», в 1818 г. вышедший в виде сборника эссе о политике, религии и литературе. Опиумозависимость сыграла роковую роль в его жизни. Сара уехала в Уэльс. В 1810 г. он поссорился с Вордсвортом и бежал в Лондон. После физического и духовного кризиса зимы 1813–1814 гг. он заново обрел христианскую веру и вернулся к творчеству. К этому периоду относятся его эссе

«О принципах подлинной критики» («On the Principle of Genial Criticism»), адаптировавшее Канта, и «Biographia Literaria» (1817).

Замысел литературно-критической автобиографии, возникший в начале 1800-х годов, Кольридж вынашивал много лет, импульс к его реализации дал случай. В 1815 г. вышло двухтомное издание «Лирических баллад», из которого Вордсворт, в результате размолвки с Кольриджем в 1810 г.², исключил его имя, и «Сказание о старом мореходе», а в расширенном предисловии дал свое объяснение различию между фантазией и воображением. Кольридж воспринял это как вызов и ответил в предисловии к поэтическому сборнику «Листы из книги Сивиллы» («Sibylline Leaves», 1817), выступив в нем как поэт-визионер – конкурент «заземленного» Вордсворта. Уже к концу лета 1815 г. его предисловие разрослось, обрело контуры отдельного труда – Кольридж так увлекся, что, казалось, забыл о полемике с Вордсвортом. В результате в 1817 г. вышла двухтомная «Литературная биография, или Очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе» («Biographia Literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions») – книга о духовной эволюции поэта. В первом томе описаны дружба с Б. Саути и Вордсвортами (гл. I–IV), полемические размышления о философии Канта, Фихте и Шеллинга (гл. V–IX), в главе X дан автопортрет. В главах XI–XVIII Кольридж объяснил основные понятия своей эстетики: фантазия, первичное и вторичное воображение (особенно в гл. XIII), дал анализ психологии творческого процесса, изложил новые теории происхождения поэтического языка, поэтического размера и формы, в последующих главах речь идет о произведениях Шекспира, Милтона, С. Дэниэла, Дж. Герберта и др. как образцах подлинного «воображения» и «языка реальной жизни»³.

Во втором томе много рассуждений о литературе. Кольридж рассказывает о создании первой редакции «Лирических баллад», характеризует творчество Вордсворта, полемизируя с ним (гл. XVII и XVIII). В главе XV он ввел понятие «практическая критика» («practical criticism»), т.е. необходимость разбора лирического произведения строка за строкой, при этом призывал соотносить толкование поэзии со знанием истории и человеческой души. Этот термин, по сути, хотя и в ином контексте, предваряет термин

«новой критики» XX в. – «close reading», т.е. «пристальное прочтение».

В главе XVIII он заметил, что конечная цель критики заключается в том, чтобы установить принципы создания художественного произведения, а не давать «правильные» суждения о нем. В 1818 г. он опубликовал большую работу «О методе», в которой разработал принципы, определившие развитие английской критики последующих времен, предложив диалектический подход к критическому анализу. В его «практической критике» сильны традиции сенсуализма. В своем понимании метода критического анализа он, как и английские эмпирики, исходил из толкования «природы человека», особенностей его мышления, восприятия мира и превращения внешних впечатлений в элементы творчества. Интуитивное проникновение в ткань произведения должно, по его мнению, сочетаться с принципами дедукции, заимствуемыми из философии. Неизменная основа меняющегося метода Кольриджа – закон «органического единства», определяющего единство формы и содержания. Его «органическая форма» возникает из самого произведения и при полном развитии внешне совершенна. При этом критик прослеживает эволюцию внутренней «органической формы» в единстве с содержанием. Здесь Кольридж вводит исторический принцип оценки произведения и обращает внимание на исторические условия творчества. В связи с этим возникает требование анализировать обусловленную временем специфику произведения, его психологию. И это, с точки зрения Кольриджа, – одна из главных задач критика.

Тонко чувствовавший поэзию Вордсворта, Кольридж считал его лучшим современным поэтом, но был противником его теории тождественности языка поэзии и прозы.

Между 1810 и 1820 гг. Кольридж читал в Лондоне и Бристоле лекции. Лекции о Шекспире⁴ возродили интерес к великому драматургу. Лекция о «Гамлете» (2 января 1812 г.) сохраняет в шекспироведении значение до сих пор. Прежде критика от Вольтера до С. Джонсона очерняла «Гамлета», Кольридж спас репутацию трагедии, и его комментарии нередко до сих пор сопровождают ее публикации. Кольридж обосновал новые подходы к изучению Шекспира, представив его как основоположника романтической драмы⁵. Он оспорил распространенное с XVIII в.,

идушее от С. Джонсона мнение об экстравагантности и необузданности воображения Шекспира, хаотичности его познаний.

В философии Кольридж был проповедником трансцендентализма как реакции на материализм XVIII в. Он всегда стремился к познанию «основных принципов», к «поискам абсолютного». Его философские взгляды изложены главным образом в книгах «The Biographia Literaria», «The friend» (1818), «Пособие для размышляющих» («Aids to Reflection», 1825)⁶, содержащих моральные и религиозные афоризмы с комментариями. В них он стремился установить связь близкой ему германской метафизики с классическим, априорным пониманием мира у Платона. Кольридж как критик стремился проследить в конкретных произведениях искусства невидимую и бесконечную душу художника и проповедовал проникновение в явления, «покрытые завесой».

В сущности, он выступил посредником между философской культурой Германии и Великобритании, представив в ней работы Канта, Шиллера, Шеллинга, Шлегелей, Жана Поля, Зольгера и др. Американский историк критики Рене Уэллек доказывает, что Кольридж обильно заимствовал у Канта, Шеллинга и А.В. Шлегеля⁷, порой сохраняя характерную для них манеру строить предложения и сам их словарь. В главах XII и XIII «Литературной биографии» Кольридж приводит длинные пассажи из Шеллинга, ведущие к разграничению воображения и фантазии. Лекцию «О поэзии или искусстве» («On Poesy or Art», 1818), считающуюся исследователями важнейшей для эстетики Кольриджа – за исключением нескольких вставок с выражением благочестивых чувств, – Р. Уэллек рассматривает чуть больше, чем парафраз шеллинговской «Академической речи» в 1807 г. Серия статей «О принципах доброжелательной критики» («On the principles of Genial Criticism», 1814), которые Кольридж считал лучшим из того, что написал, следует «по пятам» за кантовской «Критикой способности к суждению» (1790); Кольридж приводил и обыгрывал даже кантовские анекдоты и примеры. Размышляя над различием между античной (древней) и современной литературой, Кольридж воспроизводит ключевой пассаж из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796). В рукописных заметках к лекции «Об остроумии и юморе» Р. Уэллек находит пригоршню цитат из «Vorschule der Aesthetik» («Подготовительная школа эстетики», 1804) Жана

Поля. Во многих случаях Кольридж заимствовал у А.В. Шлегеля. Лекция о греческой драме, на взгляд Р. Уэллека, – просто перевод Шлегеля. У него же заимствованы и многие ключевые различия, например между «механической системой» (mechanical regularity) и органической формой (organic form).

В работе Кольриджа «Заметки к определению более объемной теории жизни» («Hints towards the formation of a more comprehensive theory of life», 1818) Р. Уэллек находит мозаику пассажей из Шеллинга, в лекции об эсхиливском «Прометее» – парафраз шеллинговских «Богов Самофракии». Источником теории ассоциативной психологии в «Литературной биографии» Р. Уэллек считает Иоганна Мааса (Maass, 1766–1823), мало известного немецкого психолога, хотя, заметим, источником мог быть и Хартли, ценимый Кольриджем.

Особенность осуществленного Кольриджем культурного трансфера Р. Уэллек видит в том, что память поэта сильно ослабела из-за приема опиума и плохого здоровья; и порой он по ошибке мог принять сделанный им перевод за свои мысли, хотя едва ли это можно, как считает Р. Уэллек, назвать плагиатом: в любом переводе происходит «смысловой сдвиг», и перевод вписывается в традицию, культурный контекст переводчика.

Вывод Р. Уэллека о том, что многое из того, что впоследствии произвело впечатление на А. Ричардса и Г. Рида, исходило от Шеллинга (в частности анализ соотношения субъекта – объекта, их синтез и идентичность, апелляция к бессознательному) и что это не позволяет считать Кольриджа великим философом, – вызывает сомнение как критерий оценки, ибо в планы Кольриджа не входило быть великим философом. Он изначально был поэтом и скорее вынужденно, в силу личных и культурологических обстоятельств, «внедрил» в философию, точнее, в эстетику. По словам Т.С. Элиота, «поэт, который является одновременно и философом, и поэтом, должен состоять фактически из двух личностей»; речь, конечно, не о шизофрении, но явно Кольридж «был способен заниматься одним только за счет другого»⁸.

Кольридж в «Литературной биографии» признавал, что многим обязан Шеллингу; и писал о том, как было бы замечательно, если бы ему удалось сделать его систему доступной для своих соотечественников. Но к концу жизни он осудил свои метафизиче-

ские исследования, т.е. аргументы, заимствованные у Шеллинга и приведенные в конце первого тома «*Biographia Literaria*», как «бесформенные и незрелые», в которых можно найти лишь долю истины, но не продуманность целого; Шеллинг казался ему «грубым материалистом». А в публичной лекции 22 марта 1819 г. Кольридж критиковал Шеллинга как «римского католического пантеиста», видимо, стремясь отделить себя от пантеизма и не одобряя обращение к Риму. Хотя это не помешало ему использовать идеи Шеллинга и его словарь, например в «Пособии для размышляющих» и в более поздних теологических сочинениях. Кольридж, как отмечает Р. Уэллек, тем не менее многим ему обязан в своей литературной теории. Он усвоил эстетические идеи и *Naturphilosophie* Шеллинга, анализ взаимосвязи «субъекта – объекта», но исключил все несовместимое с англиканством.

Кольридж умер, прежде чем его обвинили в плагиате у Шеллинга, но успел защитить себя от аналогичных обвинений в связи с А.В. Шлегелем. Ему не нужно было знать Шлегеля, чтобы оценить гений Шекспира. Критика отношения к Шекспиру как к благородному дикарю, нарушающему правила, встречается как у Лессинга, так и в ранней английской критике о Шекспире, например у Мориса Моргана (1752–1802) и др. Как уже отмечалось, лучшие и наиболее влиятельные наблюдения Кольриджа – о Гамлете. В «Гамлете» Шекспир, по мнению Кольриджа, стремился дать образцы нравственной необходимости равновесия между реальным и воображаемым мирами. Кольридж убежден, что Шекспир охватил гармонию и все возможности и диспропорции человеческой природы. Он видел в Шекспире одновременно идеального и нормального человека, чуждого излишествам и крайностям. Толкование Кольриджем Гамлета как интеллектуала было вполне оригинальным и отличалось от интерпретации образа Гамлета в «Лекциях» А.В. Шлегеля. Но, по мнению Р. Уэллека, подход к Гамлету как к интеллектуалу первым предложил Ф. Шлегель, хотя Кольридж пришел к этому независимо от него. Но при этом, как отмечает Р. Уэллек, Кольридж дает неточную хронологию своих отношений со Шлегелем: он утверждает, что впервые прочел лекции о Шекспире в январе 1808 г. и не слышал о «Лекциях» Шлегеля до 12 декабря 1811 г., когда некий Бернанд Крузе принес ему недавно вышедший экземпляр их. Сходство между Шлегелем

и Кольридом в интерпретации «Ромео и Джульетты» Р. Уэллек объясняет тем, что Кольридж читал знаменитое эссе Шлегеля, опубликованное в «Charakteristiken und Kritiken» (1801), или еще раньше в шиллеровском «Horen» (1797), популярном журнале, вышедшем в свет, когда Кольридж был в Германии. Он хорошо знал немецкую критику из периодики, личных контактов, встречался с Людвигом Тиком в 1806 г. и, несомненно, говорил с ним о Шекспире⁹. После 1811 г. лекции Кольриджа (1812–1813, 1813–1814) в существенной мере основывались на идеях Шлегеля, более поздние уже не так – возможно, потому, что Шлегель был переведен на английский Джоном Блэком в 1815 г. и стал известен британским читателям.

Таким образом, как полагает Р. Уэллек, многие или даже большинство ключевых понятий и терминов Кольриджа имеют немецкий источник. Общая эстетическая позиция – взгляд на связь между искусством и природой, примирение оппозиций, вся диалектическая схема – от Шеллинга. Различие между символом и аллегорией можно найти у Шеллинга и Гёте, между гением и талантом – у Канта, между органическим и механическим, классическим и современным, скульптурным и живописным – у А.У. Шлегеля. Понятие «идея» у Кольриджа имеет немецкий источник, а то, как он связывает воображение с процессом познания, идет от Фихте и Шлегеля. Но изначальный источник некоторых из этих идей – в Античности и у английских неоплатоников. Кольридж хорошо знал Платона, Плотина, кембриджских неоплатоников – теолога, философа Ральфа Кадворта (1617–1688), философа, богослова Генри Мура (1614–1687) и др., но все-таки основной его источник – немецкие философы, ибо только они, как и он, использовали диалектический метод, ту же эпистемологию и тот же словарь критики. В Англии Кольридж отличался от соотечественников – Вордсворта, Лэма, Хэзлита, имевших слабые немецкие контакты.

Он был одинок в свое время и уникален в нем. По сути, он стал главным «импортером» немецкой философской традиции в Великобританию, в США – для трансценденталистов и Э.А. По и опосредованно – для французских символистов.

Некоторые исследователи игнорируют немецкие влияния на Кольриджа¹⁰. На самом деле он ввел в английский эстетико-философский обиход много понятий из немецкого – психологиче-

ское, эстетическое, объективное – субъективное, органическое – механическое, Разум – Понимание, трансцендентное – трансцендентальное, символ – аллегория, скульптурное, классическое – романтическое и т.д. Эти понятия употреблялись другими раньше него в редких случаях. Кольридж и сам утверждал, что эти различия существовали у английских схоластов и богословов, но убедительных свидетельств не привел. Понятие «атмосфера» в литературном смысле, которое он ввел в английский обиход, использовалось Гердером и др.

Но все сказанное не означает, что Кольридж не был оригинальным и независимым критиком. Он объединил идеи, полученные им из Германии, с элементами традиции классицизма XVIII в. и британским эмпиризмом. И отличался почти от всех предшествующих английских писателей эпистемологией и метафизикой, на основе которых возникли его эстетика, литературная теория и литературно-критические принципы. Уникально и важно его стремление к полному систематическому единству и последовательности. Порой он говорил о своей склонности к «цельности и перфекционизму» как о болезни; и неизменно серьезно – о том, что смысл всякого рассуждения – в создании системы, в достижении цельности – конечной цели человеческой мысли и чувства. Он стремился к четким, устойчивым канонам критики, вытекающим из природы человека. Метод – его ключевое слово, означающее «единство в развитии», объединяющее начало, сводящее разные вещи в сознании человека *воедино*. Он даже заявлял, что поэзия обязана своим очарованием, красотой, своей силой философским принципам «метода». То есть метод как источник способности к объединению идентичен работе творческого воображения. Эти принципы, утверждал Кольридж, должны основываться на «человеческой природе», проистекать из анализа человеческого сознания. При этом он колебался между психологическим и эпистемологическим основанием для такого анализа в результате конфликта между традицией эмпирической психологии и диалектикой немецких идеалистов. В знаменитом определении поэзии в «*Biographia Literaria*» – поэт приводит в действие всю душу человека – акцент сделан на ее психическом воздействии на читателя. Кольридж не разрабатывал психологический план, но выстраивал ряд человеческих способностей, начиная от чувств и по

восходящей – к разуму; и использовал различие между воображением и фантазией как критерий оценки. Он также пытался определить положение искусств (и поэзии) на основе изучения эпистемологической ситуации, что напоминает Фихте или Шеллинга. Он заявлял, что «цель его философии» – показать идентичность субъекта и объекта. Искусству принадлежит роль посредника между природой и человеком, примиряющего их начала. В приписывании искусству метафизической роли, делающей его центром философии, Р. Уэллек усматривает своеобразный повтор Шеллинга, правда, единичный в сочинениях Кольриджа. Свои выводы он суммировал в знаменитом рассуждении о первичном и вторичном воображении.

Обычно Кольридж предпочитал искусству красоту, порой используя словарь Шеллинга: красота – иероглиф истины и посредник между истиной и чувством, головой и сердцем, молчаливый союз Духа с Духом в Природе. Иногда он усваивает идеи, свойственные Шиллеру, – о союзе жизни и формы как сути красоты. Он использовал и неоплатоническую мистическую терминологию, писал о сверхчувственной красоте, красоте добродетели и святости. Чаще всего он повторял античную теорию красоты как гармонии, как единичного во множестве. Порой он приводил доводы Канта об отличии прекрасного от полезного и приятного и утверждал, что красота должна доставлять «непосредственное удовольствие», в которое ничто не вклинивается. Но размышления о красоте не соотносятся у него друг с другом, не рожают теорию как основу поэзии, хотя принцип единства в разнообразии Кольридж расценивает как мост между красотой и поэзией.

Размышления Кольриджа о возвышенном хотя и разнообразны, но едва ли целостны и вписываются в его теорию литературы. Как и Кант, он считал возвышенное субъективным, ибо ни один объект сам по себе не является возвышенным, если человек не сделает его символом некоей Идеи. И пример: круг сам по себе прекрасная фигура, но становится возвышенным, лишь когда человек видит скрытую в нем вечность. Иногда Кольридж признает связь между возвышенным и вечностью и, подобно Шеллингу и Шлегелям, связывает это с различием между античной и современной литературой. Греческая литература конечна, христианская романтическая литература стремится к бесконечности. Кольридж

отрицал возвышенность греков и цитировал фрагменты из Библии и Милтона как образцы возвышенного.

Наиболее значительным явлением в творчестве Кольриджа была не его эстетика, основанная по большей части на заимствованиях из немецких источников, из психологии XVIII в., гораздо значительнее – его теория поэзии. Он объединил описание поэта, его способностей с описанием искусства и его воздействия на читателя. По Кольриджу, поэт или (почти идентичный по смыслу) гений, скажем, Шекспир – идеальный поэт. Список качеств поэта: мироощущение, страсть, воля, здравый смысл, способность к суждению, оценке, фантазия, воображение. Он должен быть хорошим человеком; *имплицитно*, если не *эксплицитно*, глубоким метафизиком, философом. Поэт – также историк и натуралист, религиозный человек, потрясенный чудом Вселенной. Это напоминает о поэте Ренессанса. Кольридж также пишет о желательности подготовки поэта по анатомии, гидростатике, металлургии и т.п. Он сам изучал науки для создания гимнов о солнце, луне и элементах и внушал Вордсворту, как важно быть поэтом – системным философом. Но вместе с тем он признавал, что философ и поэт как личности различны, – он не смог определить это различие, но остро ощущал этот конфликт философского и поэтического начал в своей собственной жизни.

Гений, по Кольриджу, исходит не из личных интересов, он всегда объективен, имперсонален, живет в универсальном мире, воспринимает мир, Вселенную в целом – цветы, деревья, зверей, воду, пески пустыни. В ранних шекспировских стихотворениях Кольридж видит «обещание» гениальности в выборе субъектов, далеких от личных интересов и обстоятельств жизни самого писателя, в имперсональности, созерцательном погружении в реальность. Шекспир подобен «спиновскому божеству» – вездесущему творческому началу. Таким образом, поэт – философ, имперсональный, внеличный наблюдатель. Кольридж со своим целостным взглядом на поэта замечает, что поэт творит «бессознательно», тогда как у Шеллинга или Шлегелей поэт делает это и осознанно, и бессознательно. Но у Кольриджа поэт еще и человек страсти. Он творит в «необычайном состоянии волнения», «лихорадки ума», он – человек сильных чувств, в котором есть и что-то детское; он вносит простоту детства в зрелость и силу мужества. Кольридж

считает естественным сочетание у поэта качеств ребенка и философа, чувства и интеллекта – возможно, таким, размышляющим и эмоциональным, он видел себя. Вордсворт для него – воплощение здорового поэтического духа, поэт, соединивший глубокую и тонкую мысль с медитативным мирозерцанием, образец гения, хотя и не такой совершенный, как Шекспир. При этом любой поэт, с точки зрения Кольриджа, – человек цельный, обладает особой способностью – воображением, т.е. даром объединения разнородных явлений, даром быть сразу всем и оставаться собой, даром почувствовать и передать присутствие Бога везде. Воображение в сознании поэта – посредник между разумом и пониманием. Независимое от пространства и времени, оно дает поэту способность преодолеть их. В своем знаменитом определении воображения как равновесия или примирения противоположностей Кольридж смешал черты поэта и произведения искусства.

Он отличал гений и воображение в поэте от более «низких» способностей – таланта и фантазии. Это не означало, что гений исключает талант, а воображение – фантазию: гению нужен талант, а воображению – фантазия. Но гений и воображение представляют у Кольриджа цельную и диалектическую мысль, тогда как талант и фантазия – комбинаторные, т.е. механистические ассоциативные способности. Гений – это дар, феномен творческий, тогда как талант воспитывается. Сохранение Кольриджем понятий фантазии и таланта – это попытка сохранить, хоть и подчиненном положении, «под» идеалистической системой, эмпирическую и ассоциативную мысль.

Р. Уэллек находит истоки различия между воображением и фантазией в шотландской психологической традиции XVIII в.: в работах Уильяма Даффа, Дугалда Стюарта и др., но считает, что лишь у немцев это различие связано с полноценным актом познания (напр.: Tetens J.N. *Philosophische Versuche über die menschliche Natur*, 1777). Кант различал репродуктивное, продуктивное и эстетическое воображение. У Шеллинга различаются *Phantasie* и *Einbildungskraft*, которые сходны с кольриджевскими понятиями в акценте на унификации и объединении. У Жана Поля и А.В. Шлегеля *Phantasie*, связанная с разумом, – выше; *Einbildungskraft* – лишь форма памяти. Употребление Кольриджем

этих терминов уникально, ибо, как считает Р. Уэллек, он уникально сочетал психологическую традицию с немецкой диалектикой.

Фантазия описана Кольриджем как способность к ассоциации, как произвольное сочетание явлений, далеких друг от друга и преобразуемых в единство. Фантазия – своего рода разновидность памяти, освобожденная от времени и пространства, как написано в заключительном определении первого тома «Литературной биографии». Но настаивая на различиях, Кольридж признает некоторые оттенки: Спенсер, например, обладает «фантазией на условиях воображения».

Порой Кольридж не проводил различия между поэтом и поэзией и, описывая поэзию, описывал поэта. На его взгляд, общий характер стихотворения определяется поэтическим гением.

На волне увлечения Шиллером, Шлегелями, Шеллингом Кольридж иногда распространял понятие «поэзия» на все виды искусства и даже все виды творчества. Известный английский критик Айвор Ричардс в книге «Кольридж о воображении» считал, что он намеревался «уйти» от философии и метафизики¹¹, воспринимая поэзию как всеобъемлющее, всепоглощающее явление.

Однажды он попытался ввести различие между «poesy» (общее название всех изящных искусств) и «poetry» (словесные произведения), но все-таки не был склонен к этой терминологической инновации и писал о музыке как поэзии слуха, проводил параллель между поэзией и живописью как зрительной поэзией; он усвоил античную точку зрения: все искусства – «немая поэзия». У Шлегеля он заимствовал сравнение романтической поэзии с готической архитектурой, а античной поэзии – с греческим храмом. Как-то Кольридж высказался за то, что ныне называется синестезией. Эти разрозненные наблюдения свидетельствуют о том, что он признавал единство искусств, но не уделил особого внимания их взаимосвязям и различиям.

Непосредственную цель поэзии он видел в эстетическом наслаждении, предполагающем отсутствие практического интереса, о чем писал Кант. Поэт не стремится непосредственно к пользе или добру, путь к ним лежит через наслаждение. Конечная цель – «сердце читателя». Кольридж затрудняется распространить понятие поэзии на труды Платона, клирика Джереми Тейлора (1613–1667), теолога Томаса Бернета, автора «Theoria sacra» («Священ-

ной теории земли»), и первую главу Исаии, ибо непосредственная цель этих писателей – не наслаждение, а истина. И вспоминает блаженные времена, когда истина была наслаждением. Но на практике забывает о различии между средствами и целями и поддается моралистическим предубеждениям. Отсюда его «ужас и отвращение» к «Опере нищего» (1728) английского поэта и драматурга Джона Гея, предложение переписать «Вольпоне» Бена Джонсона, желание исключить монолог привратника из шекспировского «Макбета», отвращение к идее гомосексуальности в шекспировских сонетах и др.¹²

В отличие от Вордсворта, Кольридж считает поэзию страстью, при этом он разграничивает волнение, выражаемое непосредственно и грубо (это он отвергает), и волнение, дающее импульс поэзии, ее образному языку и поэтическому размеру. Тут ему близки натуралистические и примитивистские теории XVIII в.: сильные страсти управляют образным языком; фигуры речи обычно порождаются страстью.

Но порой он принимает историческую схему примитивизации поэзии, вызываемой возрастающей обыденностью человеческой жизни, что ведет к вырождению сильных чувств и отказу от выразительного, сильного языка. Он принимает взгляд Вордсворта на историю поэтического языка, вырождающегося из «естественного языка страстного чувства» в простые «поделки». И все-таки считает страсть подлинным «родителем» каждого слова в любом языке; поэтому, с его точки зрения, старые языки больше подходят поэзии. Шекспир находится посередине между естественным языком и языком современным.

Кажется странным, что Кольриджу созвучны эмоционалистские теории и критерии, ибо обычно он описывал поэта как объективного имперсонального созерцателя и творца. Он явно считал, что поэтическая «эмоция» отличается от простой эмоции. Страсть отождествлялась им с одним из его наиболее личных требований для создания поэзии: с радостью, счастьем, или, иными словами, с божественным покоем. Ода «Уныние» (1802) – самая яркая декларация высыхания источников и утраты Кольриджем радости и творческого воображения.

В сущности, при определении поэзии Кольридж использовал вполне традиционную терминологию: наслаждение (для читателя)

и страсть (переживаемая автором во время сочинения стихов). Вместе с тем он попытался разграничить поэзию и стихи и увидеть в поэзии нечто, выходящее за пределы метрических композиций, признать существование поэзии высшего рода без поэтического размера, и (несмотря на все оговорки) он приводит как образцы Платона, Джереми Тейлора, Бернета, Исаию. Но как эта проза-поэзия отличается от обычной прозы? По мнению Кольриджа, не вымысел делает поэзию поэзией, иначе «Путешествия Гулливера» были бы поэзией. Романы – не стихотворения, поэтический размер характерен для поэзии в узком смысле. Но поэзия – шире стихов. Поэтический размер сам по себе – не отличительная черта поэзии. Кольридж ищет более емкую формулировку для понятия «поэзия», которое охватывает и поэтический размер, и ритмическую прозу и позволяет объединить Библию, Платона, Тейлора с Шекспиром, Милтоном, а также с В. Скоттом, Дефо и Ричардсоном. Его более поздние определения: «поэзия – лучшие слова в наилучшем порядке» или «хорошая проза – это наиболее уместные слова на соответствующих им местах». Но, в сущности, он не нашел определения поэзии.

И не преуспев в определении различия между поэзией и стихами, он написал блестящую защиту поэтического размера – в противовес вордсвортовскому пренебрежительному отношению к нему как к простому «дополнительному достоинству». Кольридж видит в поэтическом размере средство привлечения внимания читателя, отделяющее нас от обычной эмоции. Он также описывает, как поэзия «работает» на основе равновесия двух приемов – «размера» и ритма. Наслаждение поэзией возникает в процессе поэтического регрессивно-прогрессивного движения, напоминающего движения змеи. Кольридж воспринимает поэтический размер не как орнамент, а как органику текста.

Произведение искусства для Кольриджа – это нечто целое и единое; его язык и страсть взаимосвязаны. Общая цель любого повествования в том, чтобы события, которые в реальной или воображаемой истории двигаются по прямой линии, соответствовали нашему пониманию кругового движения. Такое отношение между целым и частями – вариант, по определению Кольриджа, «единства в разнообразии», что демонстрирует работу воображения. В драме это может быть «единство интереса»; у Кольриджа, как и у Шле-

геля, оно заменило старые единства времени, места и действия. Оно может зависеть от основной страсти главного персонажа, например Лира, чье отчаяние простирается до небес. Это может быть объединение образов, как в поэме Шекспира «Венера и Адонис».

Критерий цельности позволяет Кольриджу оценить Бомонта и Флетчера ниже Шекспира и отвергнуть «Гудибраса» (1662–1680) Сэмюэла Батлера из-за того, что ему не хватало слияния частей в единое целое. «Деву чести» (1632) Филипа Мэссинджера он осуждает, ибо каждый персонаж существует сам по себе, тогда как у Шекспира его пьеса – это *syngenesia*, она имеет свою собственную жизнь и в то же время есть часть целого. У Шекспира Кольридж обнаруживает признаки нового чувства времени: все есть «рост, эволюция», и в то же время – нет «прошлого, будущего, все – настоящее».

Приверженность принципу органического единства и восприятие произведения искусства как единого, органичного целого (*organic unity*) привели Кольриджа к обожанию Шекспира и позволили ему провести границу между Шекспиром, с одной стороны, и Бомонтом и Флетчером – с другой. Пьеса Шекспира подобна настоящему плоду, тогда как пьеса двух друзей – четверть апельсина или яблока.

Целое (*whole*), организм, единство (*unity*), последовательность (*continuity*) для Кольриджа – ключевые понятия структуры произведения искусства, но они также действительны и для реального мира. Следуя традиции и добавляя новое, Кольридж воспринимает искусство как подражание, но также и как символизацию (*symbolization*). Причем подражание – не копирование, не натурализм; в контексте реакции аудитории оно основано на признании сходства в различии; в контексте участия автора оно указывает на присутствие авторского знания и таланта в описываемых событиях. Кольридж обращается к столь разным авторитетам, как Петрарка и Адам Смит, и определяет суть поэзии как универсальность (*universality*). Шекспир выявлял всеобщее, универсальное в конкретном. Так же и Робинзон Крузо – универсальная личность, «*everyman*». Не универсальное можно представить в поэтической форме, но *это не поэзия*. Таким образом, Кольридж отрицает частное и локальное, считая, что поэзия исключает все случайное. Временами он выступает как неоклассицист, апеллирует к Аристо-

телю, а также к английскому писателю и драматургу XVII в. Уильяму Давенанту. Но при этом он ясно видит возможность сочетания частного с общим, конкретного с универсальным, т.е. иную сторону, иной градус примирения противоположностей. И рекомендует не абстракцию, а введение универсального в индивидуальное.

Та же сложность возникает и в использовании Кольриджем понятия «природа». Иногда это дух природы, ее креативность. Художник передает нам символами через форму и образ то, что скрыто в явлении, – *Naturgeist*, или дух природы. Искусство – не подражание, а самораскрытие, в котором сознание и природа глубинно идентичны. Идея и символ – два основных «инструмента», позволяющих поэту передать дух природы. Как и у многих поэтов, «идея» у Кольриджа – ускользающее понятие, впитывающее в себя сверхъестественный платонический смысл. Но когда речь идет о литературной теории, то обычно Кольридж имеет в виду «идею» как образец альянса универсального и конкретного. Идея – это то же, что сущность, она не идентична абстракции и не эквивалентна образу; это не концепт, но и не образ. Она доступна лишь «созерцанию», медитации. Это форма бытия, но она «над ним»; это «созерцаемый закон».

Идея – это суть. Символ у Кольриджа – это средство, позволяющее передать идею и противостоящее аллегории, как воображение – фантазии, органическое – механическому. Порой символ у него – обычный знак, но, как правило, он означает союз универсального и частного, конкретного. В символе особое просвечивает в индивидуальном или универсальное – в общем. Символ – это знак, включенный в идею, которую он передает. Это всегда часть целого. По контрасту, аллегория – это перевод абстрактных понятий на образный язык.

Р. Уэллек находит параллели этим формулировкам Кольриджа у Гёте, Шеллинга, но у Кольриджа они нередко туманны. Приводя примеры, он порой путает символ и синекдоху. Выражение «сюда плывет парус» (т.е. корабль) он считает символическим, а «наш лев» – о бравом солдате – аллегорическим. Но символ возникает не из синекдохы, а из метафоры, однако Кольридж считает метафору скорее фрагментом аллегии, которой часто отдает предпочтение. Его взгляд на Данте квазиаллегорический, «Дон

Кихот» для него – «живая аллегория». По мнению Р. Уэллека, Кольридж не был символистом в том смысле, в каком называют символистами Шлегелей и Шеллинга. В отличие от них он не склонен прославлять миф, что характерно для символистов. Лишь однажды Кольридж, скрываясь за неизвестным греческим философом, заявил, что материальная Вселенная – это один огромный сложный миф [т.е. символическое изображение], а мифология – вершина и дополнение всякой подлинной физиологии. Но в своей практической критике Кольридж редко использовал термин «символ». И все же, говоря о вордсвортовской «Оде: намеки бессмертия» («Intimations», 1804), он ссылается на «внутреннее бытие», которое можно передать только в символах времени и пространства.

Английских поэтов-метафизиков XVII в. Кольридж критиковал за «фантастические, неуместные мысли», за принесение в жертву «сердца голове», тонкостям интеллекта и вспышкам остроумия (wit) страстного потока поэзии. Концепт (concept) он отвергал как «явное примирение» очень разных и несовместимых явлений. Кольриджу близок взгляд на поэзию как живописное видение, самозабвенный «прорыв и лихорадку». Однако задолго до Т.С. Элиота, которому приписывают «открытие» Донна, Кольридж восхищался им и ценил его необычайный ритм, идеи, остроумие, метафоры – например, образ компаса в стихотворении «Прощание, запрещающее печаль». Игра слов, каламбуры для Кольриджа – это естественное выражение «естественной эмоции», возникающее из смешанного чувства уязвленности и презрения.

Для Кольриджа существовала лишь одна сторона символизма. Унаследованный от XVIII в. акцент на «воображении» как сугубо визуальном феномене казался ему ошибочным. Он протестовал против «деспотизма зрения» (глаза) и обманчивого представления: то, что не видно, то и непостижимо; и искал у Канта поддержку своей идеи о различии постижимого и изображаемого.

Одно из основных убеждений Кольриджа – сердце и интеллект поэта едины и составляют одно целое с природой. Таким образом, Кольридж оправдывал романтический антропоморфизм.

Рассуждая об иллюзии, Кольридж утверждал, что искусство – он имеет в виду главным образом сценическую драму – это не обман, не заблуждение, оно предполагает «добровольный отказ» от неверия в момент «поэтической веры». Существует различие между

нашим знанием и нашим чувством. Например, мы знаем, что Отелло и Дездемона – актеры, но не чувствуем этого, иначе не хвалили бы хорошего актера за то, что он казался и «стал самим человеком». Однако вымысел – это всегда вымысел. Но он не ощущается как вымысел, когда впечатляет нас. И зная, что это вымысел, мы часто ощущаем его как реальность. По мнению Кольриджа, хорошая актерская игра усиливает иллюзию, что объясняет его нежелание видеть Шекспира на современной ему сцене. Театральная иллюзия в интерпретации Кольриджа не очень отличается от иллюзии в эпосе или романе. Наше чувство вероятности нередко уменьшается из-за частых интерполяций голоса и взглядов автора, его «чревоуещания», по выражению Кольриджа. Он наблюдал то же явление у Бомонта и Флетчера, а также Мэссинджера. Всегда предпочитавший объективное изображение Кольридж находил высший пилотаж удачной иллюзии в романе. Хотя предпочитал Ричардсона Филдингу, находя у Ричардсона – талант к воспроизведению размышлений, а у Филдинга – дар внешних наблюдений, притом что ему импонировала его более здравая нравственность.

Сюжету Кольридж придавал малое значение, видя в нем просто «подмости» для произведения искусства. Называя компоненты драмы – язык, страсть, персонажи, – он даже не упоминает сюжет (Аристотель поставил бы его на первое место). Его критика Шекспира – это в основном анализ действующих лиц. Пьеса как целое либо игнорируется, либо ей уделяется минимум внимания. Кольриджа интересуют психология персонажа, ситуации, эмоции.

И он сохраняет традиционный интерес к эпическому и драме, которая у него, как у Шиллера и Шлегеля, идентифицируется в основном с трагедией, с историей отношений между человеком и судьбой, с историей воли – в борьбе с судьбой. При этом Кольридж защищает трагикомедию, основываясь на аргументе Шлегеля: шут и Лир взаимно усиливают трагическое и комическое.

Кольридж мало высказывался об историческом в литературе. Он использовал характерную для немцев дихотомию: классическое против современного, готического или романтического, но эти идеи не занимают центрального положения, как у Шлегелей. Едва ли он разделял «немецкий взгляд» на историю. Это доказывают его постоянные попытки представить Шекспира как поэта вне времени, у которого практически нет конкретных деталей,

признаков духа и обычаев своего времени, между Шекспиром и другими писателями его времени он не находил ничего общего – даже в языке. Скорее он видел в Шекспире романтика и вторил Шлегелю о направленности романтического склада ума внутрь, о его живописности и склонности к смешению жанров, тогда как античный склад ума экстравертен, скульптурен и строго соблюдает жанры. Историзм для Кольриджа лишен той притягательности, которой он обладал для немцев.

Несколько раз он планировал истории литературы. В 1803 г. размышлял над проектом огромной общей ее истории. Лекции 1808 г. – очерк истории английской поэзии. В 1816 г. у него возник замысел полномасштабной истории немецкой литературы. Но реализации этих планов помешали не только внешние обстоятельства. По мнению Р. Уэллека, причина была в том, что у него не было глубокого понимания литературной историографии. План 1803 г. был рассчитан на 8–10 томов, из них лишь один – о художественной литературе, остальные – об истории метафизики, теологии и даже юриспруденции. История немецкой литературы включала в себя естествознание, сравнительную анатомию и даже химию. То есть в его истории царили разнотемье и смешение методов.

Средние века он знал плохо и, рассуждая о них, впадал в неясные обобщения о готическом уме, так он обнаружил «готическую душу» в римском одеянии трубадуров.

Данте, Боккаччо и Луиджи Пульчи Кольридж читал на итальянском. У Данте он находил цельность – в чувстве полноты бытия. В лекции о Данте он приводит образцы стиля поэта, его глубины, живописности, топографической реальности, владения патетическим началом и неудачности гротеска.

Гораздо лучше он знал елизаветинцев, но его хронология шекспировских пьес, его взгляды на «сомнительные» пьесы и текстуальные поправки мало что проясняют. Его шекспировская критика восходит к традиции исследования характеров, идущей от писателей XVIII в. – Ричардсона, Маккензи (Mackenzie), Моргана (Morgan), Гёте. Как и они, он в основном высказывался о психологии шекспировских персонажей. И в плане метода предварил сочинение влиятельного английского шекспироведа Э.С. Брэдли «Шекспировская трагедия» (1904). Порой Кольридж, как и позднее Брэдли, смешивал вымысел и реальность.

«Великие образцы английского стиля» Кольридж находит в творчестве сэра Томаса Брауна и Джереми Тейлора и признает, что свойственный Стерну «дух отклонения», отступления – не каприз, не случайность, а «форма его гения»; целостность его прозы определяется связью персонажей. О Байроне и Вальтере Скотте Кольридж одобрительно отзывался в публичных выступлениях и негативно – в письмах близким друзьям.

Характеристика Дон Кихота и Санчо Пансы вела Кольриджа к теории контраста и синтеза. В образе Дон Кихота он находил живую аллегория или персонификацию разума и морального смысла, в Санчо – «здравый смысл» без разума и воображения. Вместе они представляли «совершенный интеллект». Кольридж отмечает «полное отсутствие черт» у Дон Кихота, он – это «лицо и рамка», рожденные зыбкостью его имени.

Отношение Кольриджа к французской литературе можно объяснить его ненавистью к Наполеону и французской революции, влиянием викторианства. Он не выносил ничего французского, считал французов неспособными к поэзии, ниспровергал французскую трагедию, хотя восхищался Рабле.

Кольридж как теоретик литературы фрагментарен. Он стремился объединить в единое целое разнообразные элементы, но слишком преуспел в этом. С одной стороны, он рассуждал о целостности структуры художественного произведения, ему присущ символистский взгляд на поэта, который воплощает «идеи», с другой стороны, он исповедовал принцип наслаждения и эмоционализм; поэт для него одновременно философ, «знаток», что трудно сочетать с его взглядом на поэта как человека страсти, стремящегося к наслаждению. Кольридж приемлет элементы ассоциативной психологии (*associationist psychology*) – фантазии, таланта и т.д. – и старается сохранить все во всеохватывающей эклектической схеме.

Его суждение о воображении как о примирении противоположных или разнородных качеств обнажает «механизм» его собственного хаотичного эклектизма. Но главное для него: воображение, которое соединяет и гармонизирует естественное и искусственное и подчиняет искусство природе (хотя трудно представить себе, как воображение подчиняется природе). Для Кольриджа здравый смысл – это тело поэтического гения, фантазия –

одеяние, движение – его жизнь, воображение – душа, которая есть везде и в каждом и преобразует все в изящное и умное целое.

Свойственный Кольриджу эклектизм позволил ему стать кем-то почти для всех английских критиков после него. Очень велико значение совершенного им культурного трансфера идей немецкой эстетики в англоязычный мир. Кольридж продолжил британскую эмпирическую традицию. В сущности, сама его «бес-связность», пробелы между теорией и практикой, суггестивность, «пытливый ум» – постоянные черты англосаксонской традиции.

Историк литературы, критик Джордж Сейнтсбери (1845–1933), перебрав всех претендентов на звание великого критика, оставил троих: Аристотеля, Лонгина и Кольриджа. Поэт и критик Артур Саймонс (1865–1945), автор знаменитой книги «Символистское движение в литературе» (1899), назвал «Литературную биографию» величайшей книгой критики на английском. С тех пор, несмотря на периодические колебания, статус Кольриджа, по крайней мере в англоязычном мире, лишь возрос. А. Ричардс видел в Кольридже предшественника современной семантики. Герберт Рид считал Кольриджа предшественником экзистенциализма и Фрейда, «на голову и плечи» выше любого английского критика. Постоянны ссылки на кольриджевский принцип примирения противоположностей, его определение воображения, идею органического целого и различие им символа и аллегории. Намного опережая формалистов, Кольридж в восьмой лекции из курса 1818 г. «О поэзии или искусстве» писал о самостоятельной жизни произведения искусства, подчиняющегося особым законам. Оно рождается и существует в динамике борьбы разнородных элементов и таким образом саморазвивается, ведя свою жизнь независимо от автора, что позволяет интерпретировать произведение как таковое, в его целостности. Кольридж видел свою задачу в установлении имманентных законов не только литературы, но и критики, ибо без настоящей критики творчество художника недоступно читателю.

По определению Т.С. Элиота, Кольридж принадлежит к редкому типу поэтов, «чья критика обладает собственными достоинствами, а не просто важна, поскольку может помочь пониманию стихов, принадлежащих этому автору»¹³.

Кольридж с его размышлениями об органике искусства стоит у истоков литературной критики и теории XX в.

-
- ¹ *Guite M. Mariner. A voyage with Samuel Taylor Coleridge. L.: Hodder and Stoughton, 2017. 470 p.*
 - ² Помирились они лишь в 1828 г.
 - ³ См.: *Coleridge S.T. Biographia Literaria. L., 1917. Vol. 1–2; см. также С.Т. Кольридж. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. 353 с.*
 - ⁴ *Shakespearean criticism / Ed. by T.M. Raysor. London, 1930. Vols. 1–2.*
 - ⁵ *Coleridge S.T. Literary remains. London, 1836. Vol. 2. P. 59.*
 - ⁶ «Пособие для размышляющих» (1825) оказало влияние на молодых христианских социалистов, а короткая монография «Церковь и государство (1830) с концепцией «национальной культуры» и «духовенства, которое за нее отвечает», – на Мэтью Арнольда и кардинала Дж.Г. Ньюмена, центральную фигуру в религиозной жизни викторианской Великобритании.
 - ⁷ *Wellek R. Coleridge // Wellek R. A History of Modern Criticism 1750–1950. Cambridge, London, New York a.o.: Cambridge univ.press, 1955. Vol. 2. The Romantic Age. P. 151–187.*
 - ⁸ *Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т.С. Назначение поэзии: Пер. с англ. Киев: Airland, 1996. С. 104.*
 - ⁹ *Chambers E.K. Coleridge. Oxford, 1938. P. 190 a.o.*
 - ¹⁰ *Brett R.L. Coleridge's theory of imagination // English studies / Ed. by Magnus Ph. L., 1949. P. 75–90.*
 - ¹¹ *Richards I.A. Coleridge on Imagination. N.Y.: Harcourt, Brace, 1934. 236 p.*
 - ¹² *Coleridge S.T. Omniana. London, 1812. Vol. 2. P. 20.*
 - ¹³ *Элиот Т.С. Критикуя критика / Пер. А. Зверева // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесловие и коммент. Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. Т. 1–2. С. 226–227.*