

Л. Я. ДЬЯКОНОВА

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
БАЙРОНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия «Из истории мировой культуры»

Н. Я. ДЬЯКОНОВА

**ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
БАЙРОНА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1975

Книга посвящена творчеству великого английского поэта Джорджа Гордона Байрона (1788—1824). В ней освещаются важнейшие события биографии поэта, охарактеризовано его литературное окружение, кратко обрисована судьба байроновского наследия за рубежом и в нашей стране. Особое внимание уделено первому периоду творчества поэта (до отъезда его из Англии в 1816 г.).

Ответственный редактор
академик
М. П. АЛЕКСЕЕВ

Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После исступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции... наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории западной Европы столь грустной минуты... Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ

*Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.*

А. П у ш к и н

1

Творчество Байрона, самого прославленного из английских поэтов XIX в., было наиболее мощным выражением переломной, кризисной эпохи — эпохи экономических и политических революций и длительных, кровопролитных войн. Мучительные противоречия этой тяжелой поры определили духовный облик Байрона и характер его поэзии.

В 1775 г. началась затяжная война североамериканских колоний за независимость от Англии. Героическая борьба необученных бойцов республики против солдат-профессионалов показала миру силу народного сопротивления, силу демократических идей и вызвала надежды у всех почитателей свободы и справедливости. Эти надежды вспыхнули еще ярче, когда 14 июля 1789 г. народ Парижа разрушил опору феодальной монархии, крепость-тюрьму Бастилию. Штурм ее положил начало важнейшему событию XVIII в. — Великой французской революции. Ее лозунги — равенство, братство, свобода — были у всех на устах, все уповали на золотой век общего благоденствия и довольства.

Еще раньше замечательные философы и писатели Франции — более всего Вольтер, Дидро, Руссо — приучили своих читателей к мысли, что только дурные социальные установления, жестокость закона, деспотизм правителей, фанатизм церкви, невежество, суеверие являются

препятствием к счастью народа. Сокрушив королевскую власть, феодальные привилегии и диктатуру католического духовенства, новая власть, казалось, обещала торжество просвещения и добра. Просветители, которые вдохновили революцию, и простолюдины (ремесленники, крестьяне, мелкие буржуа, рабочие мануфактур), которые делали эту революцию, представляли ее себе не как смену одного вида эксплуатации другим, еще менее благообразным, хотя и дававшим больше возможностей для развития производительных сил, а как победу разума и справедливости.

Однако, когда были достигнуты объективные цели революции, т. е. уничтожены общественно-экономические отношения феодализма и открыта дорога развитию капиталистического строя, буржуазная часть республиканцев пыталась воспрепятствовать дальнейшему углублению революции; плебейская, якобинская часть ответила террором, который отпугнул умеренных реформаторов как в самой Франции, так и в других странах Европы и Америки. Власть захватила Директория, урезавшая общенародные достижения революции и сохранившая только то, что позволяло буржуазии безудержно паживаться. Страна находилась в состоянии экономической разрухи, народ бедствовал. Результатом стал военный переворот, совершенный генералом Наполеоном Бонапартом. В 1798 г. он объявил себя первым консулом, в 1804 — императором и правил не только Францией, но и покоренными им европейскими странами.

Борьба с Наполеоном вылилась в борьбу за стаповление наций в Европе и окончилась военным разгромом Франции, позорным пленом императора, возвращением ненавистных феодальных монархов, свергнутых революцией и наполеоновскими армиями. Эти события привели большинство сторонников республики к разочарованию, к настроению безнадежности и отчаяния. Буржуазное перерождение революции, переход оборонительных войн Франции в агрессивные завоевательные войны вызвали отвращение плебейско-демократической части общества, а якобинский террор, казнь короля и особенно королевы внушили ужас либерально-буржуазной его части.

Так произошло и в Англии, где 1789 год первоначально нашел восторженный отклик, и возникли более или менее многочисленные объединения (Лондонское революционное общество, Лондонское корреспондентское общество,

Общество друзей народа), открыто исповедовавшие самые крайние политические принципы. Но по мере углубления революции отношение к ней в Англии стало меняться.

Раскол либеральной партии вигов, в которой только незначительное меньшинство продолжало сочувствовать Франции, привел к усилению консервативной партии тори. К середине 1790-х годов правительство Англии энергично расправилось со всеми сторонниками революционных французских идей. В феврале 1793 г. началась война между республиканской Францией и королевской Англией. Захватническая внешняя политика Наполеона и полицейский режим, учрежденный им в стране, изображались как логические следствия революции. Потрясениям, переживаемым Францией, противопоставлялось незыблемое якобы спокойствие Англии, покоящееся на «стойкой защите» интересов землевладельцев и на пренебрежении к «черни».

Постоянная угроза нападения, страх перед превосходством французской армии и стратегическим талантом Наполеона, победы над сравнительно более слабым флотом Франции, особенно при Трафальгаре, использовались правящими кругами, для того чтобы подогреть не столько патриотические, сколько шовинистические чувства англичан и призывать их сплотиться вокруг трона и алтаря.

Тем не менее политическая и религиозная реакция вызвала серьезные силы противодействия. Завершался промышленный переворот. Бурная индустриализация быстро и решительно меняла лицо страны. Сотни «покинутых деревень» из тех, что воспел еще в 1770 г. Оливер Гольдсмит, появились во всех углах Англии. Города, напротив, наполнялись разоряющимися сельскими жителями, крестьянами и ремесленниками, которые устремлялись на новые фабрики в поисках работы.

Не ограниченный законом рабочий день, жалкая плата за труд, полное бесправие, отсутствие элементарной гигиены как в фабричных помещениях, так и в нищенских, на скорую руку сколоченных жилищах обрекали рабочий люд на нестерпимые физические и нравственные страдания. Эти страдания усугублялись почти двадцатилетней войной с Францией, которая поглотила колоссальное по тем временам количество жертв и привела к возникновению огромного национального долга.

Вместо того чтобы принять действенные меры для возрождения экономики, консервативное правительство и

слышать не хотело слова «реформа», за которым чудился ему призрак революции. Когда в парламенте обсуждался проект закона об ограничении детского труда, один из депутатов спросил, не будет ли избыточный досуг способствовать развращению детей, принадлежащих к низшим классам. Единственной панацеей от недовольства стали репрессии, политические, идеологические, экономические¹. В парламенте был возобновлен старый (еще XIV в.) закон о государственной измене, причем правительственные чиновники пользовались преимущественно доносами шпионов и провокаторов. Один из членов парламента прославился тем, что любую свою речь начинал словами: «Я за то, чтобы всех повесить»². Предприниматели беззастенчиво наживались на каторжном труде рабочих, жалуясь при этом на их расточительность: «Эти сукины дети съели всю крапиву на 10 миль вокруг Манчестера, а теперь сидят без зелени для супа»³.

Несмотря на коренные изменения в экономической жизни страны, социальная структура общества оставалась почти неизменной. По-прежнему титулы почитались превыше всего, церковь сохраняла свои привилегии, рабочие еще не научились объединяться для защиты общих интересов, большая часть населения была безграмотной, дисциплина — в семье, армии, флоте, школе — поддерживалась ударами палок, плетей, розог, помещики и фабриканты творили со своими людьми все, что хотели, ни перед кем не отчитываясь; парламент представлял правящее меньшинство, и при выборе его членов широко применялись подкуп и запугивание⁴.

Беспросветная бедность тружеников и циничный произвол властей вызывали вспышки стихийных массовых возмущений. Уже в первые годы XIX в. возобновилось подавленное в середине 1790-х годов демократическое движение. Требования радикальных изменений политического

¹ Французский историк Галеве приводит следующий анекдотический пример: в 1817 г. было запрещено... минералогическое общество под предлогом, что изучение минералов ведет к атеизму (E. Halévy. Histoire du peuple anglais au 19 siècle, vol. II. Paris, 1927, p. 18).

² P. A. Brown. The French Revolution and English History. London, p. 164—165.

³ Ibidem.

⁴ R. P. Boas. Social Background of English Literature, Boston, 1937, p. 149.

строга стали звучать все громче, и сторонники их вошли в историю под именем радикалов. В многочисленных периодических изданиях антиправительственная оппозиция обличала режим всеобщей коррупции, отстаивала переустройство парламента и самой избирательной системы, уничтожение феодальных привилегий и создание гуманного законодательства. Органами радикалов были «The Examiner» братьев Джона и Ли Хентов, «The Black Dwarf» Томаса Вулера, «The Reformer's Register» Уильяма Хоуна, «The Weekly Political Register» Уильяма Роббетта, «The Republican» Ричарда Карляйля.

Радикальная печать смело, хотя и не очень организованно, боролась против бездарной олигархии, облеченной диктаторскими полномочиями. Радикалы ненавидели тори за реакционную политику и презирали вигов за малодушие, ибо считали необходимым сражаться за иной общественный порядок. Они открыто выступали против бесстыдной эксплуатации на фабриках, против предвыборных махинаций землевладельцев, против нетерпимости духовенства, косности университетов и низкопоклонства правительственной печати, против подавления свободы мысли, слова, совести.

Излюбленной мишенью радикалов был принц-регент, будущий Георг IV, правивший много лет вместо своего душевнобольного отца Георга III. Неприкрытая развращенность главы государства производила особенно отталкивающее впечатление в сочетании с официальным ханжеством и ригоризмом. Скандальные подробности его личной жизни, всем хорошо известные, еще резче подчеркивали лицемерный характер благочестия, выставляемого напоказ в высшем обществе.

Радикальные публицисты отваживались даже нападать на правительство за то, что оно ведет обременительную для народа войну. За установление гражданских свобод они ратовали во имя материальных интересов простого люда; так и агрессивную войну они осуждали не только потому, что она нарушала отвлеченные принципы справедливости, но и потому, что она изнуряла неимущих. Критик Уильям Хэзлитт (1778—1830) писал в статье «Парламентские речи о бедственном положении страны», что с 1793 по 1825 г. правительство «содержало огромные питаты людей, не занятых ничем, кроме причинения вреда, производило корабли, чтоб разрушать другие корабли...

изготавливало одежду и головные уборы, чтобы прикрыть тела тех, кто живет только, убивая других... Правительство тратило деньги на казармы, транспорт... лошадей, седла, уздечки, на маркитантов, полковых священников, проституток, любовниц генералов и главнокомандующих, на поставщиков, на агентов, их партперов, клерков, родственников, подчиненных, на жен, семьи, на лакеев в ливрее и без нее... на государственных секретарей и их помощников, на министерства иностранных дел и колоний и военное ведомство, с их толпами низших чинов — все они содержатся благодаря поту и труду страны; но от всех них и от всего, что они делают, страна не преуспевает ни на волос больше, не становится ни на копейку богаче, чем если бы все они были на дне морском»⁵.

Аналогичные инвективы, выраженные с еще большей энергией таланта, звучали в речах и стихах Байрона. Возмущаясь политикой Англии в Ирландии и мнимым их союзом, Байрон сравнивает его с «союзом акулы и ее добычи: хищник проглатывает свою жертву, и таким образом они составляют нераздельное единство. Так и Великобритания проглотила парламент, конституцию, независимость Ирландии и отказывается изрыгнуть хоть одну привилегию, даже если это необходимо для облегчения ее собственного распухшего, больного политического организма»^{5а}.

Как и другие радикалы, — Байрон принадлежал к одному из их клубов, — он защищал тружеников Англии и сочувствовал стихийной борьбе обездоленных. Первая четверть XIX в. отмечена многочисленными попытками городской и сельской бедноты восстать против угнетателей. Все они кончались кровавой расправой. Войска постоянно держались наготове для подавления бунтовщиков.

Нужда, жестокая классовая рознь, столкновения между недовольным большинством и правительственными войсками, шпионаж, «законы затыкания рта» создавали в Англии чрезвычайно напряженную атмосферу. Когда в 1812 г. шотландские ткачи начали забастовку, Вальтер Скотт писал поэту Роберту Саути: «Земля минирована под нашими ногами».

⁵ *W. Hazlitt. Political Essays. — The Complete Works of William Hazlitt, ed. by P. P. Howe, vol. VII. London, 1930—1934, p. 105—106.*

^{5а} *А. А. Елистратова. Байрон. М., 1956, стр. 62.*

Время было во всех отношениях очень тяжелым. С одной стороны, Англия переживала длительные и, казалось, неустранимые экономические бедствия, на которые люди правящие знали только один ответ — насилие, церковь — лишь призыв к покорности, набожности и повиновению, а официозная печать — лживое восхваление монархии, религии, «британской конституции» и общего «процветания». С другой стороны, последствия французской революции заставили широкие круги английской интеллигенции усомниться в плодотворности политических усилий и организованной борьбы. Лишь немногие сохранили верность революционным идеалам, сражение за которые принесло столько страданий. К числу их принадлежали великие поэты Англии Блейк, Байрон, Шелли, Китс. Конечно, и они вполне сознавали трагедию революции, но они продолжали считать ее величайшим событием современности и отказывались думать, что она была всего-навсего заблуждением. Как писал Хэзлитт, хотя «мы не можем более отдаться воздушным мечтам, которые рассеяны разумом и опытом... мы никогда не перестанем на крыльях воображения возвращаться к ярким мечтам нашей юности, радостному восходу звезды свободы, весне мира... Заря этого дня внезапно затмилась, то время надежд ушло, оно бежало вместе с другими мечтами нашей молодости, но остались следы, которые нельзя стереть ни благодарственными одами, ни пением *Te Deum* во всех церквях христианского мира. Этим надеждам мы обязаны вечными сожалениями; а к тем, кто злобно и сознательно разрушал их, из страха перед их осуществлением, мы чувствуем не меньше, чем должны — ненависть и презрение»⁶.

Однако большинству, как, например, поэтам Вордсворту, Кольриджу, Саути, попытки рационально перестроить мир казались самонадеянными, даже смешными. Поэтому разум для многих, слишком многих был скомпрометирован, и ему охотно противопоставляли непосредственное чувство, инстинктивно более верное будто бы, чем обанкротившийся интеллект.

Особенно трагично было положение тех, для кого революционные лозунги сохраняли свою притягательную силу, но кто с горечью убеждался, что осуществление их

⁶ *W. Hazlitt. The Round Table. — Complete Works, vol. IV, p. 119—120.*

возможно только ценою тяжких жертв. Возникали новые концепции общества и природы: материалистические тенденции отступали перед идеалистическими, метафизические — перед диалектическими, скептицизм — перед верой.

Политическая реакция охватила все области духовной жизни общества, рождая в умах пессимизм и сомнения. Видный либеральный публицист того времени Сидней Смит писал: «Это было время страшное для всех, которые, имея несчастье разделять либеральные идеи, были достаточно честны, чтобы не изменить им ради высоких судебных и духовных должностей... Сказать что-либо о ханжестве обоих Георгов (III и IV) или об ужасной тирании, под игом которой страдала католическая Ирландия, значило прямо сделаться парией, подвергнуться общественной опале. Говорить о скандальной медленности судопроизводства, против жестокости законов об охоте, против деспотизма богачей и страданий бедняков было изменой против плутократии, и за это жестоко можно было заплатиться»⁷. Никто не понимал это лучше Байрона; никому трусливый деспотизм правящей торийской клики и фарисейство внедряемой ею идеологии не внушали такого отвращения; никто так откровенно не говорил, что сколько бы правительство не подавляло беспорядки, революция все равно неизбежна.

В свете удручающей реальности высокие мечты просветителей казались наивными, недостаточно взвешенными. Они отступали перед неразрешимой сложностью действительности. «Мыслящий англичанин становится свидетелем ряда исторических парадоксов: борьба революционеров за священные идеалы свободы, равенства и братства кончается властью диктатора (90-е и 800-е годы); диктатор этот заливают кровью всю Европу, однако на штыках его солдат в некоторые страны приходит и более прогрессивная формация и передовые идеи (Германия, Испания 1800—1810 гг.); и когда диктатор свергнут, это приводит к власти тиранов более мелких и бездарных, к восстановлению многих черт дореволюционного режима, к жандармскому контролю Священного союза над судьбами, совестью и мыслями европейцев»⁸.

⁷ Цит. по кн.: М. Н. Розанов. Очерк истории английской литературы XIX в., ч. I. Эпоха Байрона. М., [s. a.], стр. 8.

⁸ Л. И. Скуратовская. Из истории английского романтизма. Днепр-петровск, 1971, стр. 4.

Парадоксы, о которых пишет Л. И. Скуратовская, производили глубокое впечатление на мыслящих людей и впускали им ощущение, что мир находится во власти непознаваемых сил, куда более грозных и сложных, чем представлялось философам века разума. Они, как Шиллер, готовы были спросить:

Где приют для мира уготован,
Где найдет свободу человек?
Старый век грозой ознаменован,
И в крови родился новый век.

Из столкновения противоположных начал и тенденций, характерных для нового столетия, рождалось трагическое, разорванное сознание писателей романтизма.

2

Никто в Англии не вызывал такого взрыва противоречивых чувств, как Байрон. Его боготворили — и проклинали, возносили до небес — и смешивали с грязью, провозглашали гением — и посредственностью, мучеником свободы — и чудовищем разврата.

Полярность этих оценок бесспорно отражает глубокие различия в идеологии и вкусах тех, кому оценки эти принадлежат. У ханжей и реакционеров были все основания ненавидеть и бояться поэта, заклеившего современному ему «бронзовый век» вместе с его коронованными и некоронованными властителями. Напротив, люди передовые и не скованные господствующими предубеждениями видели в Байроне живое олицетворение своих заветных мечтаний и восхищались им потому, что он ценой добровольного изгнания не побоялся стать тем, чем они тщетно надеялись быть. Как записывал в своем журнале Печорин: «Мало ли людей, начинающих жить, думают кончить ее как Александр Великий или Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?»⁹

Взаимоисключающиеся оценки Байрона, однако, отражают не только разницу в позициях его критиков. Они обусловлены также контрастами в его характере, мирозерцании и соответственно в его поэзии — контрастами,

⁹ М. Ю. Лермонтов, Соч., в шести томах, т. VI. М. — Л., 1957, стр. 301.

поражавшими всех, кто знал или даже просто читал его. Тяжелая меланхолия сочеталась у него с безудержной веселостью, любовь к уединению — с живостью и общительностью, скептический пессимизм — с потребностью верить в людей и их будущее, фаталистический взгляд на предопределенность всего сущего — со стремлением нарушить предначертания судьбы и положить предел ее несправедливости.

Великодушие, щедрость, отзывчивость, неизменная готовность помочь страдающим, слабым, обиженным сосуществовали с внезапными вспышками раздражения и гнева; он был верным и любящим другом, но самых близких мог уничтожить безжалостной эпиграммой. Порывистая искренность, глубочайшая внутренняя честность мирились в нем с наивной любовью к красивым жестам, с желанием произвести впечатление. Вальтер Скотт уверял, что детское пристрастие к лицедейству побуждало его хвастать своими несуществующими пороками.

Байрон осмеивал принятые нормы морали, разоблачал их несоответствие реальной общественной практике, нападал на «лицемерие политическое, поэтическое, религиозное, нравственное» — и в то же время сохранял известную условность моральных критериев: так, в согласии с распространенными предрассудками он осуждал женщин, оступившихся на пути добродетели.

Прославляя в своих произведениях роковую страсть, такую, которая не боится ни людских запретов, ни адских мук, Байрон, однако, наказывает нарушительниц либо смертью (Леилу, Гюльнару, Паризину, Медору, Гайдэ), либо злой насмешкой (Аделину, герцогиню Фитц-Фалк в «английских» песнях «Дон-Жуана»). Любопытен в этом отношении портрет Юлии, первой привязанности Жуана. В нем совмещаются романтическая идеализация страсти (особенно заметная в воспроизведении ее прощального письма) и осмеяние этой идеализации. Двойственность позиции Байрона здесь очень заметна. Характерно, что свою незаконную дочь Аллегру поэт отдал на воспитание в школу при монастыре, чтобы она выросла там доброй католичкой и приготовилась стать примерной женой. Теоретически Байрон признавал святость свободных, естественных чувств и осуждал всех, кто с помощью несправедливых законов препятствовал их проявлению, но до конца не мог преодолеть традиционные взгляды: идеальная в его

глазах женщина должна была быть ангелом чистоты, подобно Авроре Раби («Дон-Жуан»):

Как серафим задумчивый, она,
Казалось, непрестанно горевала
О тех, кто согрешил и чья вина
Несчастный род людской отягощала ¹⁰.

Поэт, которого реакционная пресса иначе не величала, как богохульником и осквернителем святынь, который действительно до дрожи ненавидел церковь и церковников, видя в них лицемерных и жестоких поборников тирании, нередко отождествлял правствепность и религиозность. Он был врагом христианства, особенно в его новейшей политической интерпретации, но сторонником «естественной религии» Руссо, пантеистически окрашенной «религии сердца», согласно которой в мире величественной природы растворено доброе божественное начало:

Придирчивая пресса разгласила,
Что набожности мне недостает!
Но я постиг таинственные силы,
Моя дорога на небо ведет!
Мне служат алтарями все светила,
Земля, и океан, и небосвод!
Везде начало жизни обитает,
Которое творит и растворяет.

(«Дон-Жуан», III, 104)

В то же время он терзался сомнениями, неверием в принципиальную возможность ответить на вопрос о бытии или небытии божьем, презирая тех, кто делает вид, что знает точный ответ на все вопросы и преследует инаковерующих. Догматическая вера неизменно вызывала его ярость и издевательство.

Не вполне последователен был Байрон и в своем отношении к революции. Хотя он, как и романтики старшего

¹⁰ Д. Г. Байрон. Дон-Жуан (XV, 45). Переводы из «Дон-Жуана» здесь и ниже принадлежат Г. Гпедич (римская цифра обозначает номер песни, арабская — номер строфы).

Вряд ли случайно, что Аврора изображена католичкой; вряд ли случайно созвучие ее имени с именем «Аллегра», которое Байрон дал своей дочери вместо первоначального «Альба» (в переводе — рассвет или заря, т. е. Аврора).

поколения, утверждал, что французская революция на развалинах старого мира воздвигла новые тюрьмы и троны, хотя он тоже не раз задумывался над вызванными ею страданиями и потрясениями, он в отличие от старших романтиков (Вордсворта, Кольриджа, Саути) до конца сохранял веру в историческую неизбежность и необходимость революции — не только в прошлом, но и в будущем. Он понимал, что «революции не делаются на розовой воде», что они порождают свои проблемы, но нравственный долг видел в том, чтобы поддерживать революционные силы, где бы они ни возникали. Эта уверенность не мешает Байрону сомневаться в том, насколько общество, возникшее после победы революции, будет действительно способствовать счастью своих граждан. От скептических раздумий на эти темы Байрон, однако, с легкостью переходит к надеждам на грядущее раскрепощение человечества, к горячему стремлению служить ему словом и делом. Именно это отношение было решающим в его жизненной судьбе.

Отвращение к деспотизму и преданность демократическим идеям уживались у него с критикой демократии¹¹, а глубокое сочувствие сражающемуся за свободу народу и понимание его исторической роли — с предрассудками относительно превосходства «джентльмена» над «плебеем». Он всегда с гордостью помнил о древности своего рода и о своем звании пэра Англии, члена палаты лордов.

Аристократические предрассудки окрашивали и отношение Байрона к его литературным современникам, особенно его пренебрежение к тем, кто, как Китс, например, в силу обстоятельств рождения и воспитания не получил настоящего, т. е. по тем временам классического, образования. Всячески защищая преимущества такого образования, а вместе с ним античной литературы и возрождавшего ее классицизма, восхваляя поэзию его главы в Англии, Александра Попа, Байрон объявляет себя врагом восставших против традиции поэтов-романтиков. Но в его собственной поэзии побеждает романтическое мировоззрение, и в сознании читателей именно Байрон представляет английский романтизм¹².

¹¹ «Letters and Journals of Lord Byron», ed. by R. E. Prothero, vol. I—VI. London — New York, 1898—1903; vol. V, p. 405—406, 1821; vol. V, p. 141, 22.XII 1820 (далее — Letters and Journals).

¹² Об отношении Байрона к современным ему поэтам см.: *Nina Diakonova. Byron and the English Romantics*, — «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 1970, № 2.

Многие из отмеченных противоречий по сути дела кажущиеся и отражают противоречия его времени, времени, когда были разрушены старые идеалы и еще не утвердились новые, когда ломались прежние нравственные и эстетические критерии и еще не определялись другие. «В разгроме революции и императорства, — писал Герцен, — некогда было прийти в себя. Сердца и умы наполнялись скукой и пустотой, раскаянием и отчаянием, обманутыми надеждами и разочарованием, жаждой веры и скептицизмом. Певец этой эпохи — Байрон, мрачный, скептический, поэт отрицания и глубокого разрыва с современностью, падший ангел, как пазывал его Гёте» ¹³.

Сложная и глубокая мысль поэта, его многогранность, несовместимые, казалось бы, в одном характере черты эгоистического индивидуализма и жертвенного человеколюбия изумляли и покоряли его современников. Гёте и Гейне, Вальтер Скотт и Шелли, Ламартин и Гюго, Стендаль и Мюссе, Жорж Санд и Мицкевич, Пушкин и Лермонтов, Кюхельбекер и Рылеев и многие, многие другие сходились в восторженном преклонении перед именем и стихами Байрона. Ему подражали, о нем говорили, изучали английский язык, чтобы читать его в подлиннике. Он дал свое имя целому направлению европейской мысли и истории. Между тем лет через двадцать после смерти поэт стал терять власть над умами. Если не считать его русских почитателей, всегда многочисленных, о нем вспоминают реже и реже. Только в последние десятилетия XIX в. имя его снова приобрело значение.

Правда, к нему уже не обращались с хвалебными стихами, одами и сонетами, но творчество его стало предметом тщательного изучения, которое и сейчас нельзя считать законченным.

Менее всего, однако, интересовалась поэтом его родная страна. Она долго не могла простить ему беспощадных фраз о «развращенной и лицемерной кучке людей, выступающих во главе современного английского общества» ¹⁴. После кратковременной славы звезда его поэзии, по выражению поэта Кольриджа, в Англии померкла. Даже тогда, когда в странах континентальной Европы и Америки, после периода сравнительного равнодушия, снова стали вос-

¹³ А. И. Герцен. Соч. в девяти томах, т. II. М., 1955, стр. 25.

¹⁴ Предисловие к VI, VII, VIII песням «Дон-Жуана»,

хищаться Байроном, Англия отказывалась принимать его всерьез. Такое отношение объясняется не только ханжеским негодованием по поводу безнравственности поэта — хотя именно оно повлияло на прижизненную его репутацию на родине и на оценку его личности и творчества в последующие десятилетия, особенно после опубликования скандальной книги Гарриэт Бичер Стоу о семейной драме Байрона¹⁵. Некоторые английские критики объясняют свое пренебрежение к Байрону исключительно формальным несовершенством его поэзии, которое, как они уверяют, в переводе менее очевидно, чем в подлиннике. Лишь в недавнее время стали появляться работы, в которых творчество поэта подвергается серьезному, пристальному, не иронически снисходительному анализу. Но и сейчас среди английских литературоведов преобладает мнение, что Байрон достигает подлинного блеска только в сатире, а в высокой поэзии, безусловно, уступает своим романтическим современникам — Кольриджу, Вордсворту, Шелли, Китсу.

Эта точка зрения, при всей ее несправедливости, имеет объективные причины. Она восходит к литературной полемике, развернувшейся еще при жизни Байрона. Защитник прав английского народа, почитатель Великой французской революции 1789 г. и тех социально-философских учений, которые легли в основу ее доктрины, Байрон больше всех современных ему поэтов сохранял преемственную связь с просветительскими теориями XVIII в. Его верность рационализму этих теорий и, в частности, рационалистическим требованиям, чтобы искусство было разумным, ясным, насыщенным мыслью и оказывало прямое нравственное и просветительное воздействие на читателей, определила его враждебность современным ему романтическим концепциям искусства. Последние исходили, напротив, из критики просветительского рационализма, из убеждения, что буржуазное перерождение революции опровергает те идеи, которые помогли ее торжеству. Надеждам на освободительные и обновляющие силы разума романтики противопо-

¹⁵ *Harriet Beecher Stowe. Lady Byron Vindicated. London, 1869.* Эта книга вызвала новый прилив возмущения среди викторианской публики. Как писал еще Гейне, англичане осуждают своего поэта за то, что «он высмеял их педантство, не хотел подчиняться их захолустным обычаям, не хотел разделять их холодную веру, с отвращением относился к их трезвости и жаловался на их высокомерие и ханжество» (*Генрих Гейне, Собр. соч., т. 4. М., 1957, стр. 313*).

ставляют веру в «вечные», естественные чувства человека во вневременные, как им казалось, этические и эстетические ценности. Искусству романтики отводили едва ли не главную роль в процессе того постепенного воздействия на умы и сердца, которое они отстаивали как единственный способ усовершенствовать мир, в противовес идеям политического его изменения.

Понимание искусства у Байрона, с одной стороны, и у романтиков Вордсворта и Кольриджа, а также их учеников — Лэма, Хэзлитта, Китса, отчасти Шелли — с другой стороны¹⁰, было, таким образом, глубоко различным, в соответствии с коренным различием их общественных взглядов. Неудивительно поэтому, что большинство романтиков столь же мало одобряли теории Байрона (и художественное претворение этих теорий), сколь Байрон — их теории и поэтическое творчество. Отрицательные суждения Байрона о Вордсворте, Кольридже и Китсе, отсутствие у него интереса к поэзии Шелли, несмотря на личную к нему привязанность, хорошо известны. Менее известны отрицательные отзывы о нем романтических поэтов, которые считали его стихи слишком субъективными, прямолинейными, мелодраматическими. Именно романтической эстетике, воплощенной в стихах Кольриджа, Вордсворта, Шелли и Китса, а также в их теоретических высказываниях и сочинениях, суждено было сыграть решающую роль в развитии английской эстетической мысли на протяжении большей части XIX в. Поскольку отрицательное отношение к поэзии Байрона вытекало из эстетических взглядов романтиков, постольку осуждение Байрона естественно вытекало из эстетических взглядов их позднейших преемников.

В декадентской критике конца XIX в., воспринявшей и извратившей теории ранних романтиков, Байрон был отвергнут, разумеется, уже не за безнравственность, а за несоответствие его поэзии формалистическим критериям «искусства для искусства». Под влиянием этих критериев

¹⁰ Само собой разумеется, что литературные позиции ортодоксально-религиозного Вордсворта и, скажем, атеиста Шелли, хотя и основывались на некоторых общих теоретических посылах, были далеко не одинаковы. Здесь речь идет только о том, что отделяет Байрона от всех других поэтов и критиков романтизма. Подробнее об этом см.: *Н. Я. Дьяконова. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970, стр. 21—24, 37—42, 204—217.*

находились почти все английские литературоведы конца XIX — начала XX в., и они надолго определили пренебрежительное отношение к поэту, который не скрывал своих революционных и просветительских целей.

Самое стойкое, поистине благодарное признание Байрон нашел в России. Его чтили и гении русской поэзии, и зачинатели русской критики. Когда он погиб, сражаясь за освобождение греков, его одновременно оплакивали и воспевали. А. Бестужев записал в своем дневнике: «Чуть не плакал по Байроне». Выражая общее настроение, Вяземский утверждал: «Будто что-то отпало от нравственного бытия... Как-то пусто стало в жизни»¹⁷. Пушкин заказал панихиду по «боярину Георгию» и посвятил ему незабываемые строки своего стихотворения «К морю». На смерть Байрона откликнулись стихами Иван Козлов, Веневитинов, Вяземский, Михаил Бестужев-Рюмин, Рылеев, Кюхельбекер. Последний писал:

Упала дивная комета!
Потухнул среди туч перун!
Еще трепещет голос струн,
Но нет могучего поэта!

(«На смерть Байрона»)

Для Кюхельбекера Байрон — «живописец смелых душ, гремющий, радостный, нетленный», для Рылеева — «парящий ум, светило века!». Многие декабристы любили Байрона больше всех современных им поэтов Запада. Он сопровождал их в тюрьме и в ссылке. «Могучим, величавым, восторженным хулителем мироздания», — называл его молодой Тютчев¹⁸.

Пушкин и Лермонтов вдохновлялись поэзией Байрона, но, испытав всю силу его духовного воздействия, не подчинились ему и пошли каждый своим путем, предначертанным историческими судьбами России и характером собственного дарования.

На протяжении 40-х и 60-х годов для Белинского, Герцена, Чернышевского Байрон был живым участником движения, устремленного к демократизации русской культу-

¹⁷ Цит. по: Н. Бродский. Байрон в русской литературе. — «Литературный критик», 1938, № 4, стр. 123.

¹⁸ Тютчев перевел отрывок из поэмы Цедлица «Венки мертвым» под названием «Байрон» (1828—1829).

ры, к освобождению великого народа от политического и социального рабства. Как писал Белинскому Боткин, у Байрона «субъективное я, столь долго скованное веригами патриархальности, всяческих авторитетов и феодальной общности,— впервые вырвалось на свободу; упоенное ощущением ее, отбросило от себя все свои вериги и востало на давних врагов своих... Он есть поэт отрицания и борьбы — и отсюда его страшная, неотразимая ирония и мировой юмор. В произведениях Байрона мир является сорвавшимся с давшей, привычной колеи своей»¹⁹.

Быстро умножались и совершенствовались переводы произведений Байрона, начатые еще в 20-е годы. В числе первых его стихи переводили, а чаще вольно переслагали Пушкин и позднее Лермонтов, создавая новые художественные ценности, неотъемлемые от русской словесности.

Переводов и переводчиков было столько, что к началу XX в. уже стало возможно полное (точнее, почти полное) комментированное собрание поэтических произведений Байрона²⁰. Оно появилось одновременно с первым научным изданием сочинений поэта на английском языке. В России издания быстро сменяют друг друга; особенно многочисленными они становятся в советское время. Характерно, что среди первых книг западных классиков «Всемирная литература» под руководством А. М. Горького опубликовала произведения Байрона, в переводах лучших мастеров стиха, с предисловиями и комментариями самых серьезных ученых, а в недавнее время ее преемница «Библиотека всемирной литературы» снова переиздала любимые творения поэта — «Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуана».

За последние пятьдесят лет создана огромная советская байрониана — новые блестящие переводы (Т. Гнедич, В. Левика), монографические исследования (А. А. Елистратовой, М. С. Кургинян, А. С. Ромм), десятки, нет, сотни статей и рецензий. В связи со 150-летием со дня смерти поэта вышло новое собрание его сочинений. В течение десяти лет не сходит со сцены ленинградского Театра комедии и сценировка «Дон-Жуана». Спектакль, сыгранный более 300 раз, не потерял свежести и по-прежнему доносит до зрителя презрительный, дерзкий смех Байрона, его вызов власть имущим.

¹⁹ Н. Бродский. Байрон в русской литературе, стр. 135—136.

²⁰ Байрон, т. I—III, СПб., изд. Брокгауза — Ефрона, 1904.

Свободолюбие поэта, его гражданственность, бесстрашие, равно проявляющиеся и в обличении угнетателей народа, и в анализе диалектики чувств, сохраняют обаяние для читателей, отделенных от него не только расстоянием во времени, но и принципиальным отличием породившего их общественного строя.

Словно предчувствуя преданную любовь к себе русских читателей, Байрон всегда интересовался Россией и по тем временам хорошо знал ее историю. На пророчество Байрона о будущем величии далекой северной державы («Бронзовый век») обратил внимание замечательный ученый К. А. Тимирязев. Поэт знал также о революционных декабристских вейниях в Петербурге:

Я знаю, в рев балтийского прибоя
Уже проник могучий новый звук,
Неукротимой вольности дыханье...

(«Дон-Жуан», VI, 93)

Можно предположить, что кто-нибудь из русских знакомых Байрона сообщил ему о популярности его стихов на берегах Невы, и поэту хотелось передать привет неизвестным доброжелателям своей музыки²¹.

На ином историческом этапе, в других социальных условиях Байрон и сейчас воздействует на воображение смелых и сильных духом. Батальон имени Байрона сражался за республиканскую Испанию в рядах Интернациональной бригады во время войны 1936—1938 гг.; его имя вдохновляет патриотов современной Греции. Поэт, шутливо заявивший о своей готовности биться за свободу соседей, если ему отказано в этом у себя на родине, не мог предвидеть, что роль бескорыстного соратника борцов за справедливость, всех борцов — независимо от национальности, вероисповедания и цвета кожи — будет принадлежать ему и по-смертно.

Когда он «принес свою шпагу и лиру в дар потомкам первых воинов и первых поэтов»²², он не знал, что унаследует этот дар все человечество.

²¹ О русских связях Байрона см.: М. П. Алексеев. Автографы Байрона в СССР. — «Литературное наследство», 1952, т. 58; см. также: Н. Я. Дьяконова. Русский эпизод в «Дон-Жуане». — «Русско-европейские литературные связи». М. — Л., 1966.

²² V. Hugo. Sur Lord Byron. A propos de sa mort. Littérature et philosophie mêlées. Paris, [s. a.], p. 194.

РАННЯЯ ЛИРИКА И ПЕРВАЯ САТИРА

Его тревоги в нем уснуть не могут.

Т а с с о

1

Джордж Гордон Байрон принадлежал к старинному роду, известному еще во времена завоевания Англии норманнами (XI в.). Среди его предков были воители и мореплаватели, деятельные, смелые, предприимчивые. К началу XVIII в. род Байронов захирел, особенно во времена «злого лорда» Уильяма Байрона. Убив на дуэли, протекавшей без свидетелей, своего соседа Чаворта, он с трудом избежал казни и с тех пор, под бременем общего осуждения, жил в полном одиночестве в своем замке, Ньюстедском аббатстве. (Это странное название сохранялось еще с середины XVI в., когда король Генрих VIII, отвергнув католическую церковь и власть ее главы, папы римского, объявив в Англии реформацию и разогнал монастыри. В 1540 г. он подарил Ньюстедское аббатство с прилежащими землями сэру Джону Байрону; один из его потомков получил звание барона, дававшее право старшему в роде заседать в палате лордов в качестве пэра Англии.)

Младшим братом «злого лорда», владельца фамильного замка, был адмирал Джон Байрон, дед поэта. Несмотря на преследовавшие его неудачи (его прозвали «Джек-непогода»); он пускался в новые и новые отчаянные плавания и написал мемуары, которые его знаменитый внук использовал в рассказе о кораблекрушении в «Дон-Жуане».

Сын адмирала, гвардии капитан Джон Байрон, прославился подвигами не столько бранными, сколько любовными. При чрезвычайно скандальных обстоятельствах он увез супругу маркиза Кармартена и после ее развода женился на ней. Она умерла через пять лет, оставив дочь Августу (род. в 1783 г.). Молодой вдовец не стал терять времени попусту. Небольшое его состояние было совершенно расстроено безудержным мотовством. Через год после понесенной им утраты он женился на богатой наследнице Кэтрин Гордон, всю жизнь гордившейся своим происхождением от шотландских королей. Их единственный сын Джордж Гордон Байрон родился в Лондоне 22 января 1788 г. Пустив по ветру состояние жены, капитан Байрон бежал от кредиторов во Францию, где умер в 1791 г. Его жена сохранила лишь совершенно ничтожные средства. Она уехала из Лондона и поселилась в шотландском городке Абердине.

Детство поэта было грустным. Мать его отличалась тяжелым, истеричным характером и дурно влияла на мальчика неожиданными переходами от бурных ласк к яростной брани. Несмотря на бедность, она, однако, прилагала все старания, чтобы маленький Байрон учился в хорошей школе и усердно обращалась к врачам в надежде избавить его от врожденной хромоты.

В 1798 г. умер «злой лорд» Уильям Байрон, его сыновья погибли еще раньше, и «мальчик из Абердина» унаследовал титул лорда. Вскоре новый лорд вместе с матерью покинул Шотландию и прибыл в замок своих отцов. Ньюстедское аббатство оказалось наполовину разрушенным и непригодным для жилья. Но денежные обстоятельства маленькой семьи несколько поправились: миссис Байрон получила небольшую пенсию и отправила сына учиться в Хэрроу, одну из двух аристократических школ Англии. Здесь Байрон провел пять лет, до 1805 г.

Он не очень обременял себя науками и больше выделялся воинственностью и интересом к спорту. Байрон позднее вспоминал, что проявил в школе только ораторские и декламаторские способности. Но он, конечно, изучал, согласно тогдашней системе образования, греческих и латинских классиков в подлиннике, переводил их английскими стихами и пытался сам писать по-латыни. Его первые стихотворные опыты, в соответствии с характером обучения, следовали классической традиции, но писал начинающий поэт о том, что действительно волновало его воображение.

В своем дневнике Байрон не раз обращался к воспоминаниям детства. Он рассказывает о том, какое огромное впечатление произвели на него горы, среди которых он, еще живя в Шотландии, провел лето. Любовь к ним он сохранил на всю жизнь. Поразительно рано стала проявляться повышенная эмоциональность мальчика. Записи его дневника говорят о первой влюбленности... в восемь лет. Мери Дафф, Маргарет Паркер, Мери Чаворт — все эти юные привязанности оставили след в его стихах. Самой сильной любовью его юности была Мери Чаворт; ему было 15 лет, а ей 17. Он уверял потом, что никогда не знал более сильного чувства и большего отчаяния, чем то, которое испытал, услышав о замужестве Мери. Она была равнодушна к хрому мальчику; вышла замуж за человека заурядного и была с ним очень несчастлива.

Байрон не раз высказывал изумление по поводу стойкости своей памяти. Спустя много лет он снова с волнением пишет об увлечениях юности:

Ах, я пристрастен к имени Марья!
Мне был когда-то дорог этот звук:
Я снова вижу дали золотые
В тумане элегических разлук.
Оно живет мои мечты былые...

(«Дон-Жуан», V, 4)

По окончании школы в Хэрроу Байрон поступил в Кембриджский университет (1805 г.) и проучился там три года. Успехи его были скромные, но знание классических языков и литературы заметно совершенствовалось. В Кембридже изучению классиков тоже придавалось первостепенное значение. Но студентам предоставлялось гораздо больше свободы, и Байрон пользовался ею со всей безудержностью молодости.

Хотя он не много времени отдавал систематическим занятиям, он много читал. Древнегреческие и древнеримские ораторы стояли на его книжных полках рядом с философами-просветителями XVIII в. и английскими романистами, латинские поэты — рядом с французскими и английскими, начиная от Шекспира. Но больше всего юный Байрон увлекался мемуарами и историческими сочинениями. Он готовил себя к политической деятельности, мечтал о времени, когда займет полагающееся ему по праву место в палате

лордов и проявит себя талантливым и влиятельным оратором. Не забывал Байрон и о физической тренировке и усиленно занимался боксом, верховой ездой, плаванием, упражнением в стрельбе.

Первые стихотворения Байрона создавались им в очень раннем возрасте. Он продолжал писать стихи в школьные и университетские годы. В 1806 г. в Кембридже поэт собрал свои стихи и опубликовал их под названием «Беглые пьесы» (*Fugitive Pieces*). По совету своего учителя Бичера Байрон уничтожил почти весь тираж. Однако в начале 1807 г. из 38 стихотворений, входивших в этот сборник, тридцать шесть были им вновь изданы (одно неполностью), с добавлением еще двенадцати. Название на этот раз гласило: «Стихи, написанные на разные случаи» (*Poems on Various Occasions*). Летом 1807 г. появились «Часы досуга» (*Hours of Idleness*), включившие 39 стихотворений (из них 19 входили еще в первый сборник, 8 — во второй, а 12 были опубликованы впервые). Наконец, в 1808 г. вышли «Стихи оригинальные и переводные» (*Poems Original and Translated*): 17 — из первого сборника, 4 — из второго, все 12 — из впервые напечатанных в «Часах досуга» и 5 новых. Еще несколько оригинальных стихотворений, написанных Байроном до отъезда из Англии, было включено другом Байрона Хобхаусом в сборник «Подражаний и переводов, с приложением некоторых оригинальных стихотворений» (1809). Вся ранняя лирика Байрона будет здесь рассматриваться вместе¹.

Несмотря на то что позднейшие из этих стихов отличаются большим техническим совершенством, они все же принадлежат к одному и тому же раннему периоду творчества Байрона и в своей совокупности дают представление о внутренней жизни поэта и о его первых шагах на поэтическом поприще.

Читая эти стихи, не следует забывать (да и невозможно забыть) о юности автора: первые из них писались, когда ему было 14, последние, когда ему только минуло 19. В каждой строчке ощущается душевная незрелость, несамостоятельность. Существенные изменения заметны только среди стихов последних лет.

¹ В настоящем очерке изучаются также стихи 1809 г. и несколько стихотворений 1808 г., опубликованных лишь после смерти поэта.

В «Часах досуга» одинаково легко прослеживаются жизненные и литературные источники, из которых черпал поэт.

Большое место среди них занимают переводы из древних. Греческих авторов юный поэт знал, по-видимому, мало, но выбор их не лишен характерности. Он перевел отрывок из трагедии Эсхила, озаглавленный «Прометей» (к которому вернулся, уже достигнув зрелости, в бытность свою в Швейцарии), отрывок из пылкого монолога разгневанной Меды Еврипида (вероятно, ассоциировавшегося как-то с его собственными оскорбленными чувствами) и две оды Анакреона, утверждающие всецелые любви.

Выбор латинских авторов представляется более случайным. Если любовная лирика Катулла была близка интересам юного автора, то переводы из Вергилия и Горация просто связаны со школьными или университетскими упражнениями и заплатами. Они не имеют самостоятельной ценности.

Очевидно, что Байрон был воспитан в строго классических традициях. Даже для своих оригинальных стихов он нередко заимствует эпиграфы у древних. Его стихи полны классических реминисценций. Он воспевает *alma mater* Кембридж и речку Кем старательно величает ее древним названием Гранта (*Granta. A Medley*); холм, на котором стоит школа Хэрроу, он называет Ида и не забывает добавить условно классическое восхваление этому «местопребыванию учености» (*seat of learning*).

Мысли Байрона, естественно, обращены к родному дому, школе, университету, и пишет он о них в соответствии с канонами английской поэзии XVIII в., в которой переплетаются классицистические и сентименталистские влияния. Два стихотворения, например, посвящены дорогому ему фамильному замку Байронов — Ньюстедскому аббатству. В первом, очень раннем «Прощании с Ньюстедским аббатством» (*On Leaving Newstead Abbey, 1802*) поэт сетует, что некогда гордый дом его предков разорен и покинут. Он вспоминает о прежних обитателях поместья, суровых воинах, отдавших жизнь за короля Карла I во время гражданской войны. Он расстается с домом дедов и отцов, но клянется не изменить их доблести и почтить в назначенный срок рядом с ними.

Чувства и выражения автора здесь так же мало оригинальны, как и в более поздней (1807) «Элегии Ньюстедскому аббатству» (*Elegy on Newstead Abbey*).

Традиционны также стихи Байрона, посвященные школе («Об отдаленном виде деревни и школы Харроу»). Они подражают известной оде Томаса Грея «Об отдаленном виде Итонского колледжа» (*Ode on a Distant Prospect of Eton College, 1747*). Эпиграф заимствован из Вергилия, стихотворение начинается с торжественного обращения к местам, где протекало детство юного поэта; это дорогое воспоминание придает горечь настоящему; там наука впервые поразила мысль, там заключались дружбы, слишком романические, чтобы быть длительными². «Неувядающее воспоминание» (*ne'er fading remembrance*), которое «покоится в груди» (*rests in the bosom*), «мечты детских лет» (*dreams of my boyhood*), память о которых «живет в сердце» (*dwells in my breast*), — все это заимствовано из арсенала поздних сентименталистов. Выраженных индивидуально-конкретных черт в описаниях Байрона очень мало. «Места блаженства», «обитель учепости», «дружба, милый союз, свойственный молодости», «юношеские мечты», «детские воспоминания» не создают отчетливого и конкретного представления. В согласии с поэтикой классицизма эти стихи полны античных аллюзий и уподоблений, абстрактных персонификаций Дружбы, Любви, Честолюбия, Страсти, Добродетели и др.

В стихах молодого поэта, естественно, огромную роль играет любовь. Хотя ей посвящена почти половина «Часов досуга», изображена она довольно однообразно. В стихах Байрона, за редкими исключениями, как, например, стихотворение «Первый поцелуй любви» (*The First Kiss of Love*), почти не говорится о радостных переживаниях. Господствующей оказывается интонация уныло-меланхолическая. Стихи повествуют то о смерти возлюбленной (таково первое стихотворение, посвященное смерти прелестной девочки Маргарет Паркер — *On the Death of a Young Lady*),

² Ye scenes of my childhood, whose lov'd recollection
Embitters the present, compared with the past;
Where Science first dawn'd on the powers of reflection,
And friendships were form'd, too romantic to last...
(*On a Distant View of the Village and School of Harrow-on-the-Hill, 1806*). Ср. также «Детские воспоминания» (*Childish Recollections, 1806*).

то о печальной разлуке с «нею» («Каролине» — To Caroline), то о сомнениях и неуверенности влюбленного («Ей же» — To the Same). В других стихотворениях юный автор оплакивает быстротечность любви и молодости («К женщине» — To Woman, «Каролине») или измену милой. Таковы почти все стихотворные обращения к Мери Чаворт. Они несколько менее литературны и условны, в них слышится голос искреннего чувства и страдания («К даме» — To a Lady).

Гораздо лучше, чем существующие переводы, о них могут дать представление известные юношеские стихи Лермонтова «К Н. Ф. И.», во многом навеянные Байроном. Лермонтов тоже переживает измену любимой девушки как своего рода вселенскую трагедию, как доказательство низости и жестокости мира, где он обречен жить. В некоторых строфах русский поэт очень близок Байропу, но, используя пушкинский опыт, он лаконичнее, лишен склонности к классицистической театральности³. Некоторый отголосок стихотворения Байрона «Ну что ж! Ты счастлива» (Well! Thou art Happy) слышится и в более поздних строках Лермонтова «Ребенку» («О грезах юности томим воспоминаньем»). В обоих стихотворениях звучит не только эгоистическая печаль, но и забота о неверной милой, нежность к ней и ее ребенку; они глубже и человечнее, чем более ранняя любовная лирика и Байрона, и Лермонтова⁴.

³ Ср., например, у Байрона: «О, кто этот мизантроп, устраняющийся от человечества? Он бежал из городов в пещеры лесов; там, безумствуя, он вост свои жалобы ветру; горы отражают эхом Последнее Прости Любви... Теперь Отчаянье воспалит темную кровь, текущую в его жилах, и он размышляет в яростном безумии (!) над Последним Прости Любви» (Love's Last Adieu).

⁴ Довольно точным переводом ранних (1809) стихов Байрона «Written in an Album at Malta» является лермонтовское «В Альбом»:

Как одинокая гробница
Вниманье спутника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

И если после многих лет
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

Стихотворение Лермонтова «У ног других не забывал Я взор твоих отей» тоже отдаленно напоминает байроновские «Стансы женщине при отъезде из Англии»,

«Стансы женщине при отъезде из Англии» (1809 г.), хотя прямо не обращены к Мери Чаворт, по-видимому, вдохновлены ею:

Все кончено. — и вот моя
Трепещет на волпах ладья.
Крепчая, ветер снасти рвет,
И громко свищет, и ревет.
Пора... Так, видно, рок сулил,
Затем, что я ее любил.

(Перевод Э. Линецкой)

Единство этому длинному, быть может, слишком длинному прощанию, придает рефрен, в котором ключевые слова о единственной любви видоизменяются от строфы к строфе, внося в основную мысль тонкие и гибкие оттенки. Сила любви исключила для поэта возможность участвовать в жизни, лежащей вне сферы его чувства. Поэтому разочарование в милой оказалось крушением, катастрофой, не оставившей ему ничего, кроме мрака и пустоты. Ни время, ни расстояние не могут избавить влюбленного от верности той, которая пренебрегла им. В стихотворении почти нет места упрекам и обвинениям. Ее холодность лишь обостряет преследующее поэта чувство одиночества, а оно побуждает его покинуть родные края. До конца он думает о ней одной и не хочет ни на секунду омрачить ее счастье:

Хотелось мне, пускаясь в путь,
В глаза любимые взглянуть —
Но жаль печалью и слезой
Нарушить ясный их покой...
Куда бы челн мой ни поплыл —
Навек люблю, как встарь любил.

В более ранних стихах, написанных в момент острого горя, появляются индивидуальные, байроновские интонации, и они торжествуют над абстракциями классицистического стиля, принятого в подражательной поэзии конца XVIII в. Особенно характерен не опубликованный при жизни Байрона «Отрывок, написанный вскоре после замужества мисс Чаворт» (1805). Здесь Байрон вдохновлялся прежде всего своей глубоко пережитой утратой, а отчасти, быть

может, восхищавшей его простотой и естественностью любовной поэзии Бернса:

Бесплодные места, где был я сердцем молод,
Анслейские холмы!
Бушуя, вас одел косматой тенью холод
Бунтующей зимы.
Нет прежних мест, где сердце так любило
Часами отдыхать,
Вам небом для меня в улыбке Мери милой
Уже не заблестать.

(Перевод А. Блока)

Равнодушные любимой женщины сковывает зимним холодом не только сердце поэта, но и весь окружающий мир. С нею вместе потеряны счастье и смысл жизни⁵. Одновременно, предвосхищая зрелого Байрона, в его возвышенной трактовке любви, главной силе человеческого существования, появляется первый привкус проны. Почти рядом стоят в «Часах досуга» банально-чувствительные стихи к другой, неизвестной Мери («To Mary on Receiving her Picture»), подарившей юному поэту свой портрет, который влюбленный носит на груди, у сердца, хотя «изображение и не отдает должного несравненной прелести оригинала», — и послание к ней же, где автор чрезвычайно прозаически выговаривает ей за то, что ей вздумалось, подражая Джульетте, назначить ему свидание в холодном зимнем саду, где от стужи гибнет любовь. Сам Шекспир, если бы перенес действие в Британию, позаботился бы о перемене мизансцены. О если бы усадить современную музу у хорошего угольного кампа! Так пусть же «она» пригласит поэта в свою комнату, и, если он не угодит ей, он согласен мерзнуть всю следующую ночь («Даме, которая подарила автору прядь своих волос, переплетенных с его волосами, и назначила

⁵ Ср. стихотворение «Воспоминанье» (Remembrance, 1806):

Конец! Все было только сном.
Нет света в будущем моем.
Где счастье, где очарованье?
Дрожу под ветром злой зимы,
Рассвет мой скрыт за тучей тьмы,
Ушли любовь, надежд сиянье...
О если б и воспоминанье!

(Перевод Вс. Рождественского)

му встречу в саду в декабрьский вечер» — To a Lady who presented to the Author a Lock of Hair braided with his Own, 1806).

3

В рапсодической лирике поэта преобладает интонация серьезная и даже торжественная, однако тут и там она нарушается то юмористическими, то ироническими намеками. Он смеется над модным и, с его точки зрения, безусловно мнимым платонизмом поэтических любовных излияний («Вздыхающему Стрефону») ⁶ и над современным браком, который — с этим должны согласиться апостолы Матфей и Марк — способен и небеса превратить в ад, если бы в раю, не приведи Бог, сохранялись брачные союзы («К Элизе» — To Eliza, 1806).

Рядом с крайне сентиментальными и явно подражательными стихами вроде «Слезы» — A Tear (по уверению автора, она единственное доказательство истинного чувства) появляются первые опыты сатиры, тоже мало оригинальной, следующей примеру Попа, но предвосхищающей некоторые более поздние мотивы творчества самого Байрона. Сатира молодого автора обращается против его учителей — «По поводу смены учителей в знаменитой школе» (On a Change of Masters in a Great Public School, 1805), против предавшего друга («Дамет», 1806):

Не ведая стыда, не веря в добродетель,
Обмана бес и лжи сочувственный свидетель,
Искусный лицемер от самых ранних дней,
.....
Обманщик скромных дев, друзей неосторожных,
От школьных лет знаток условий света ложных...
(Перевод А. Блока)

Сатирические нотки звучат и в «Надписи на памятнике Ньюфаундлендской собаке» (Inscriptions on the Monument of a Newfoundland Dog, 1808), где верность бессловесного

⁶ «To the Sighing Strephon». Впоследствии веселые строфы этой отповеди перерастают в знаменитую инвективу против Платона в «Дон-Жуане» (I, 116).

животного оказывается несравненно выше фальшивой дружбы развращенного властью и рабством человека.

Какими бы общими ни были высказанные здесь положения, они говорят о критической мысли начинающего поэта. С ранних лет он начинает задумываться над загадками жизни, над принятыми моральными и религиозными представлениями. Одно из стихотворений так и называется «Вопросы к казуистам» (*Queries to Casuists*). Оно было написано в 1805 г., но впервые опубликовано лишь в конце XIX в. Поэт спрашивает моралистов, которые твердят о греховности любви, как же тогда оправдать жизнь, коей она является началом? Ведь если бы их инвективы против Венеры и Гименея оказались действительны, кто же бы остался, чтобы их произносить? Скептику было тогда около 17 лет, но аналогичные мысли он повторил и 20 лет спустя.

Чрезвычайно интересна как выражение ранних сомнений поэта его «Молитва природы» (*The Prayer of Nature*). Она датирована 29 декабря 1806 г., но опубликована посмертно — в 1830 г. Источником Байрону послужило стихотворение Александра Попа «Всеобщая молитва» (*The Universal Prayer*, 1738); однако молодой автор далеко отходит от образца. Молитва пронизана скорбью — скорбью неведения и неверия.

Он презрительно говорит о ханжах, с готовностью осуждающих на вечные муки всех, кто верит иначе, чем они. Он не хочет слышать о священниках, которые твердят о таинственных обрядах, чтобы утвердить свое «черное владычество» (*sable reign*). Он молит бога принять и просветить грешную душу поэта — ведь власть божья выходит за пределы готических сводов, его храм — это светлый лик дня, его трон — земля, океан и небо, его законы отражены в творениях природы, и он должен сжалиться над отчаянием своего сына. Аналогичные мысли высказаны и в стихотворении «Прости. Написано под впечатлением близкой смерти, грозившей автору» (*The Adieu. Written under the Impression that the Author would soon die*, 1807). И здесь он с ненавистью пишет о ханжах, стоящих у престола всевышнего, и просит его снисхождения (опубликовано в 1832 г.).

Уже в этих юношеских стихах появляются первые, еще мало отчетливые черты социального критицизма: они мелькают, в частности, в «Строках» к учителю Байрона Бичеру, «советовавшему ему больше бывать

в обществе» (Lines addressed to the Reverend T. Becher, 1806):

Для чего мне сходиться со светской толпой,
Раболепствовать перед ее главарями,
Льстить хлыщам, восторгаться нелепой молвой
Или дружбу водить с дураками?

(Перевод Л. Шиффера)

В тот же круг идей и образов мы вступаем и в «Послание юному другу» (To a Youthful Friend, 1808). Упрекая адресата в непостоянстве, в увлечении пустыми салонными успехами, Байрон скорбит о «развращающем действии света на самые благородные души». Там всякий «превращается в орудие», «корыстью дышат наши надежды и страхи, и все любят и ненавидят по предписанным правилам... Постепенно наши пороки смешиваются с родственными пороками глупцов, и они, только они могут притязать на проститутрованное звание друзей... Нигде так не расцветают пороки и безумие, как в королевских чертогах, где встречаются государи и их прихлебатели».

Политические мотивы звучат и в защите либерального деятеля Фокса, на смерть которого торийские газеты ото-звались поношениями и клеветой. Поэт негодует при виде столь неблагоприятной мести правящих кругов мертвому врагу, но его собственные взгляды еще неопределенны, и деятельность Фокса рисуется ему в излишне розовом свете («На смерть м-ра Фокса» — On the Death of Mr. Fox, 1806).

Обличения молодого поэта не опираются, естественно, на опыт и наблюдение — они носят чисто книжный характер и повторяют общие места сатирических поэм Попа и Сэмюэля Джонсона. Персонифицированное по правилам классицизма Безумие и подчиненные ему Пороки, которые ютятся у подножия трона, принадлежат к поэтическим образам, широко известным со времен Ювенала и других римских сатириков.

Однако сатирические ноты не очень часты в ранних стихах Байрона. Во многих из них отвлеченные суждения преломляются через субъективный мир лирических переживаний и воспоминаний. Наслаждение дикой красотой шотландских гор и беспредельной свободой («Лохнагар» — Lachin u Gaìr, 1806) ведет к мысли о вечном контрасте между первозданным величием природы, между героикой овеянных славой боевых кланов — и скучной правильнос-

тью английских полей, лужаек и парков, за которыми стоит призрак прозаичной современной цивилизации.

Поэт мечтает возвратиться к годам детства («Хочу я быть ребенком вольным», 1806), вернуться в родные горы. Свободною душою ему не сжитья «с саксонской (т. е. английской) пышной суетой»:

Судьба! Возьми назад щедроты
И титул, что в всах звучит!
Жить меж рабов мне нет охоты,
Их руки пожимать — мне стыд!

Уже здесь возникает та любовь к одиночеству, то презрение к светской черни, которое всегда будет пронизывать поэтические и прозаические произведения Байрона:

Я изнемог от мук веселья,
Мне ненавистен род людской,
И жаждет грудь моя ущелья,
Где мгла нависнет над душой...⁷

(I would I were a careless Child.

Перевод В. Брюсова)

✓ В большинстве стихов «Часов досуга» и примыкающих к ним циклов элегически окрашенные воспоминания ведут к общим мыслям о бессмысленности обычного, пустого существования, о святости естественных чувств и воздействии на них невозделанной, не испорченной руками человека природы. Такой же, иногда довольно наивной философичностью наполнены и многочисленные стихи, посвященные дружбе и друзьям. Слова о силе и эпергии привязанностей, о благородстве и стойкости товарищей молодости перерастают порой в декларации о высоком призвании человека, а порой — в горестные сетования на невозможность его осуществления.

Так же рано, как способность подниматься от личных чувств и переживаний к философским обобщениям, проявляется у Байрона поразившая его читателей склонность к самоанализу, к обращенному во внутрь пристальному и бесстрастному взгляду. В этом смысле любопытны стихотворения «Эгоизм» (Egotism) и «Прощанье с музой» (Fare-

⁷ Ср. также стихотворение «Когда я бродил юным горцем» (When I roved a young Highlander).

well to the Muse). Первое из них было опубликовано в конце XIX в. и написано, по-видимому, в 1807 г. Поэт пишет письмо своему учителю Бичеру, признается в многочисленных проступках, в неумении противиться соблазну, в излишней доверчивости к недостойным. Интересен не список его прегрешений, а тон послания — насмешливый, отнюдь не покаянный, обличающий необычное для молодого человека умение смотреть на себя со стороны и не принимать всерьез ни собственную личность, ни укоры старших.

Сходные мысли изложены в совершенно ином тоне в «Прощании с музой» (1807, опубликовано в 1832 г.). Поэт не будет больше писать стихов, так как обманут любовью и дружбой, им овладела апатия, и видения, вдохновлявшие его, канули в вечность. Здесь отношение автора к себе и своим горестям вполне серьезно и вполне банально. Набор персонифицированных абстракций (Могущество, Младенчество, Фантазия, Апатия, Судьба), штампованные образы (плод Фантазии, излияние сердца, замолкшая Лира, иссякший нектар, уста, поющие о Любви — offspring of Fancy, effusion which springs from my heart, hushed... Lyre, drain'd is the nectar, lips sing of Love), привычные словосочетания (деяния отцов, умчавшиеся часы, вечное прощанье), ходячие поэтизмы были широко приняты в поэзии XVIII в. Своеобразно только рано появившееся у автора сомнение в своих силах и в ценности жизни вообще. Поэт прощается с Музой, так как не чувствует себя более способным ей служить.

Его занимают проблемы творчества, и он пытается сформулировать свое отношение к ним. Он отстаивает право писать в соответствии с действительно пережитым и отвергает ограничения, полагаемые условными понятиями о приличии; он не верит, что нескромные стихи могут ввести в соблазн скромных дев, а нескромные — пали бы и без них; он презирает лавры, которыми венчает поэта «бесмысленная толпа» («Ответ на изящные стихи, присланные другом автора, с жалобой на излишний жар его описаний»):

Oh! how I hate the nerveless, frigid song,
The ceaseless echo of the rhyming throng,
Whose labour'd lines in chilling numbers flow,
To paint a pang the author ne'er can know!

(Answer to some elegant Verses
sent by a Friend to the Author)

Эти мысли в гораздо более сильной и оригинальной форме поэт повторял и в годы зрелости. Но впервые он их переложил в стихи... в 18 лет! Годом позже он взывает «К романтике» лишь для того, чтобы отречься от ее обольщений и предаться одной Истине. Разрыв с поэтической банальностью и идеализацией действительности облекается у Байрона в банальные формулы⁸, но мысли его уже стало тесно в условном мире сентиментальной поэзии: он заявляет, что не станет ни в стихах, ни в жизни искать сифиды в каждой женщине, а Пилада в каждом приятеле; ему претят глупые слезы, проливаемые по несуществующему поводу у пестрого алтаря вымысла, и равнодушные к истинному горю.

Развиваясь в рамках, санкционированных обычаем, протест Байрона против тирании господствующих литературных мнений⁹ заявляет о себе в прямых декларациях, а изредка сказывается в самом характере его стихов. Так, в традиционное обращение к родному университету, классически озаглавленное «Гранта», неожиданно включаются совершенно не классические, очень живые и конкретные описания студенческого быта — зубрежка, попойки, пение в церковном хоре (ср. также упомянутые выше «Детские воспоминания»).

Частицы живой, не стилизованной действительности прокрадываются в неумелые юношеские стихи; напротив, модные раннеромантические подражания старым балладам, а также «Песням Оссиана» (легендарного древнего певца, которому приписал свои произведения поэт середины XVIII в. Джемс Макферсон) являются лишь редкими гостями в лирике юного Байрона (см. «Оскар из Альвы» и «Смерть Кальмара и Орлы», 1807).

8

Romancel disgusted with deceit,
Far from thy motley court I fly,
Where Affectation holds her seat,
And sickly Sensibility;
Whose silly tears can never flow
For any pangs excepting thine;
Who turns aside from real woe,
To steep in dew thy gaudy shrine.

(*To Romance*, 1806)

⁹ См. «Кружку певеликодушных критиков» (*To a Knot of ungenerous Critics*) и «Монолог сельского барда» (*Soliloquy of a Bard in the Country*) (1806). Эти стихи предвещают написанную позже сатиру «Английские барды и шотландские рецензенты».

Классицистические по форме и содержанию, ранние стихи Байрона позволяют оценить духовный рост поэта и его рано начавшиеся отступления от строгих канонов. Можно проследить, как постепенно определяются личность и мироощущение автора, его эмоциональная одаренность и скептицизм, чувствительность и насмешка над чувствительностью, его желание доверять и страх ошибиться в доверии. В полудетских стихах зреет критическая мысль, он обличает ханжескую религиозность, чрезмерный нравственный ригоризм, фальшь и неискренность, господствующие в обществе, всеобщую меркантильность и пустоту интересов. Поэт откровенно говорит о честолюбивом желании служить родине, но не хочет унизиться до прислужничества у сильных мира сего, до лицемерной расчетливости и бесчестности, необходимых в безнравственный век для продвижения.

Сквозь незрелость ранней лирики пробивается пылкий ум, воспринимающий героические страницы прошлого и устремленный в будущее. К 1808—1809 гг. заметно, как Байрон овладевает стихотворной техникой, и в его лирике появляются совершенно отсутствовавшие ранее мелодичность и музыкальность. Такие стихи, как «Нет времени тому названья» (*There was a Time I need not name*), как «Заплачешь ты, когда погибну я» (*And wilt thou weep when I am low*), как «Не вспоминай, не вспоминай» (*Remind me not, remind me not*) или «Стансы женщине при отъезде из Англии», были положены на музыку и вскоре стали популярными романсами.

Классицистические по языку, по словоупотреблению, по преобладающей в них отвлеченности описания, стихи юного Байрона, однако, заключают в себе начатки нового поэтического мировоззрения — безудержность в раскрытии своего «я», его бурных, неуправляемых переживаний.

Окончив университет в марте 1808 г., Байрон вел обычную рассеянную жизнь молодого аристократа. Он бывал в Лондоне, но чаще — в Ньюстедде, небольшая часть которого была приведена в жилой вид. Весной 1807 г. вышли в свет «Часы досуга» и не обратили на себя особенного внимания. Только через год, в марте 1808 г., появилась уничтожающая рецензия в одном из самых влиятельных журналов, —

в либеральном «Эдинбургском обозрении». Автором был блестящий молодой юрист лорд Брум¹⁰.

Его статья была, в духе литературных нравов той поры, крайне грубой, но по существу во многом справедливой¹¹: юный автор недостаточно строго отнесся к отбору своих стихов для печати и включил в книгу отроческие опыты и школьные сочинения. Издеваясь на ними, рецензент, однако, просмотрел и те немногие стихи, в которых чувствуется недюжинная сила, как, например, в описании седой громады Лохнагара¹².

Байрон пришел в бешепство. Он уединился в любимом Ньюстедде и с лихорадочной энергией стал трудиться над начатой ранее сатирой. Теперь она должна была служить не только изложению его литературных взглядов, но и посрамлению его врагов. Так возникла поэма «Английские барды и шотландские рецензенты». Она была опубликована ровно через год, весной 1809 г. и имела скандальный успех. Пожалуй, в истории Байрона не было периода такого стремительного роста: еще недавно, почти вчера, едва владевший стихом дебютант вдруг обнаружил себя великолепным мастером.

Нанесенный ему удар заставил его задуматься над собственным творчеством и над творчеством современников. Такие мысли, мы уже знаем, приходили ему на ум и раньше, чуть ли не на школьной скамье, но теперь надо было их собрать воедино и ясно сформулировать. У молодого

¹⁰ Впоследствии (в 1820 г.) лорд Брум завоевал большую популярность среди передовых людей Англии, когда выступил в роли адвоката королевы Каролины, обвиненной своим супругом Георгом IV в прелюбодеянии. Всеобщее озлобление, вызванное политикой короля, привело к тому, что его попытки столь позорным образом избавиться от жены вызвали к ней сочувствие в широких кругах.

¹¹ Обратим внимание на то, что многие из лучших ранних стихов Байрона были опубликованы и включены в сборник позже и остались рецензенту неизвестными.

¹² «Увы! Я покинул обитель свободы;
Но голые скалы без трав и цветов
Досель мне милей укрощенной природы
И мирных красот альбионских садов.
Давно мы в разлуке, но сердце поныне
Во власти могучих таинственных чар.
О, вновь бы брести мне по дикой долине
К тебе, величавый седой Лохнагар!

(Лохнагар — *Lachin y Gair*, 1806.
Перевод А. Сергеева)

поэта не было еще твердо выработанной позиции, но некоторых положений, обретенных в процессе работы над его сатирой (не забудем, что работа эта продолжалась больше года), он придерживался потом всю жизнь. Не следует поэтому вслед за англо-американскими историками преувеличивать личный характер сатиры Байрона. Обвиняя писателей последних лет в гражданской и нравственной безответственности, он отирается от одной из центральных мыслей своей эстетики. Только сформулирована она здесь в самом общем, традиционном виде.

В нынешний век, заявляет поэт, когда безраздельно царит торжествующий порок (*royal vices of our age ...when vice triumphant holds her sovereign sway*), барды не пекутся о возрождении страны, не скорбят об увядшей славе Альбиона, а, напротив, по мере сил способствуют его падению. Свой долг Байрон видит в ревнивой заботе о чести родины и посрамлении позорящих ее дураков (*Zeal for her honour bade me here engage The host of idiots that infest the age*). Поэт молит Истину пробудить истинного барда и его руками изгнать чуму разврата (*Truth, rouse some genuine bard, and guide his hand To drive this pestilence from out the land*).

Обличительный пафос этой и других деклараций ослаблен тем, что автор имел самые отвлеченные представления о просветительном и исцеляющем назначении литературы. Поэтому и обвинения его и призывы носят одинаково поверхностный характер. С одной стороны оказываются гигантский порок (*gigantic vice*), приюты позора и богатства (*retreats of infamy and ease*), глупость, частый спутник преступлений (*Folly, frequent harbinger of crime*), дни упадка (*degenerate days*), с другой — цивилизованный народ (*polished nation*), Истина (*Truth*), Добродетель (*Virtue*), честь твоей страны (*thy country's honour*), здравый смысл, утверждающий свои права (*common sense assert her rights again*).

Байрон делает попытку разобраться в произведениях поэтов своих дней. Его суждения в подавляющем большинстве случаев оказываются отрицательными. Ему претят туманные, метафизические стихи Кольриджа, и умиленное описание сельской жизни и детской психологии у Вордсворта, и фантастические события поэм Саути, и любовные песнопения Мура, и мрачное злодейство героев Скотта, и неслепоты готического романа. Все это подвергается без-

жалостно остроумному осмеянию, без серьезного желания вникнуть в сущность проблем, стоящих за удачно подмеченными сатириком преувеличениями. Байрон одобряет лишь тех, кто, как Джордж Крабб, служит Истине и Долгу. Поэтом, для которого идея общественного блага тоже стоит выше всего, хотел быть сам Байрон.

Единственный путь для подобного служения он видит в создании поэзии простой, ясной, несущей свет знания и разума. Такою была поэзия просветительского классицизма и прежде всего любимца Байрона — Александра Попа. Воспитание и образование поэта, весь круг его чтения подготовили его к неприятию романтических крайностей молодых «лекистов»¹³, которые отвергли просветительский рационализм, стремясь к более сложным, косвенным путям воздействия на читателей.

Байрон не знал тогда, какой сложной и двойственной будет его собственная позиция, какие крайности она со вместит. Бесспорно одно: усилия, которые потребовались для того, чтобы хотя бы поверхностно ознакомиться с литературой своего времени, ввели Байрона в новый для него тогда круг вопросов. Он презрительно отверг антиклассицистические новшества «лекистов», но они не прошли для него бесследно. Неслучайно он с самого начала колебался в литературных оценках, менял их от издания к изданию, брал многие из них назад, писал на полях книги покаянные замечания, приказывал уничтожить весь тираж «Английских бардов», долго не разрешал новых публикаций своей сатиры, приносил устные и письменные извинения ее жертвам. Но все это для того, чтобы потом с возросшей и более обоснованной силой возобновить прежние обвинения!¹⁴

Байрон обозвал Кольриджа ослом (точнее: лауреатом вислоухого племени), но немного позже признал достоинства его поэмы и драмы, а себя — его должником; Ворд-

¹³ Так называли Кольриджа, Вордсворта, Саути, которые большую часть жизни провели в «краю озер» (lake-country).

¹⁴ Подробнее см.: Н. Дьяконова. Байрон в годы изгнания. Л., 1974, стр. 10—13. В этом смысле любопытно более позднее стихотворение Байрона «Могила Черчилля» (Churchill's Grave, 1816); поэт сам указывает, что подражал Вордсворту, но подражание включает (и это тоже отметил Байрон) и элементы пародии, острожные, но все же явственные. О влиянии Вордсворта на III песнь «Чайльд-Гарольда» см.: Н. Дьяконова. Байрон в годы изгнания, стр. 31.]

сворта он аттестовал идиотом (почти без эвфемистических перифраз), но испытал его влияние; он нападал на Мура, но восхищался его «Ирландскими мелодиями» и подражал им; он обрушивался на Скотта, но, по собственному сообщению, использовал для «Прощальной песни Чайльд-Гарольда» текст баллады Максвелла, опубликованной в книге Скотта «Песни шотландской границы». Его же Мармион (герой одноименной поэмы) обрел родных братьев в героях более поздних «восточных» поэм Байрона.

Таким образом, уроки романтизма не были для поэта бесполезны, как бы он им ни сопротивлялся в стремлении к искусству, которое было бы достойно просветительского века и его высшего, с точки зрения Байрона, художественного завоевания — классицистической сатиры. Старательно подражая Александру Попу и во многих отношениях — по силе, остроте, актуальности политических намеков, по большей гибкости и свободе языка — превосходя его, Байрон, быть может незаметно для самого себя, отступает от классицистического разграничения жанров. Еще Мур обратил внимание на неуместные в высокой сатире лирические пассажи:

Ужели я, что ветреннее всех,
Чуть распознав, где благо и где грех,
В мои лета, когда рассудка щит
От тьмы страстей меня не защитит,
Я тот, кого цветистый рой видений
Манит на тропы ложных наслаждений, —
Ужели я поднимаю ныне глас,
Чтоб он общественное благо спас?

(Перевод И. Дьяконова)

К концу сатиры обличение неожиданно прерывается трогательным излиянием:

Всему прощай! Я снаряжился в путь.
Уж ветер паруса спешит надуть.
Предстанут мне за далью горизонта
Столбы Геракла, минареты Понта
И Каф, что в небеса главу подъял
В венце снегов среди величественных скал.

(Перевод Вл. Васильева)

Эти неожиданные отступления¹⁵ оказываются очень близкими почти одновременно написанным и уже цитированным выше «Стансам»:

Все кончено — и вот моя
Трепещет на волнах ладья.
Крепчая, ветер снасти рвет
И громко свищет и ревет...

(Перевод Э. Линецкой)

Субъективность чувства — следствие погружения в себя, отражала те психологические сдвиги, то внутреннее смятение, которое Байрон переживал вместе со всеми мыслящими и чувствующими людьми на рубеже веков под влиянием исторических катаклизмов и быстрого разрушения привычных форм общественного сознания. С этими сдвигами связано возникновение романтического миросозерцания, и частицы его проникают в классицистическую сатиру молодого Байрона. Даже в пределах одного произведения видно, как на языке классицистической поэзии поэт выражает свое понимание гражданской и писательской добродетели, все то, чем он считает себя обязанным быть или стать, и как врывается в этот мир должепствования все то, о чем он сожалеет, в чем раскаивается, — то, что составляет тем не менее часть его самого, пусть нежелательную и обременительную.

Но кто, кроме Мура, заметил эту непоследовательность? Молодой автор расправился со всеми, в ком видел «отступников» от поэтических правил и постоял за честь отечественной литературы. Восстановив свою репутацию поэта, заняв свое место в палате лордов, новый пэр отправился в длительное путешествие.

¹⁵ Ср. также: Я желчи на устах не знал вначале,
Перед любым глупцом они молчали,
Никто бы патравить меня не мог
На гнусных тварей, ползавших у ног.

(Перевод Вл. Васильева)

«ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬД» И НОВЫЕ САТИРИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ. АВТОР И ГЕРОЙ

...путеводимый
Своей блуждающей звездой,
Я кончу век в стране чужой
И не увижу кров родимый.

.

Под небом лучшим обрести
Я лучшей доли не сумею;
Вновь не смогу душой моею
В краю цветущем расцвести.

Е. Баратынский

1

Путешествие Байрона продолжалось два года (июнь 1809—июль 1811). Его спутником был одаренный и образованный университетский приятель Джон Кем Хобхаус. В более поздние годы он стал видным политическим деятелем, исповедовавшим радикальные, как тогда говорили, т. е. крайне критические общественные взгляды. Его дружеское чувство к Байрону подверглось впоследствии тяжелым испытаниям и с честью их выдержало. Пока же они оба были молоды и веселы. На борту готового к отплытию корабля Байрон написал смешные вирши:

Вместе с нами,
Как в Бедламе,
Франты, слуги, моряки,
Мамы, дочки —
Сельди в бочке,
И не приподнять руки.
Вопли, ругань, визг и рвота —
Вот наш путь до пакетбота.

Грубоватый, разговорный язык этой (и других) строф предвещает языковые новшества «Дон-Жуана»:

Над собою,
Над судьбою
Смех гремит над всем подряд.

Как напьемся,
Так смеемся —
Нам тогда сам черт не брат,
(Стихи мистеру Ходжсону,
написанные на борту
Лиссабонского пакетбота —
Lines to Mr. Hodgson, 1809.
Перевод Г. Усовой)

Эти шуточные строфы Байрон при жизни не опубликовал. Он, вероятно, и не считал их стихами. В поэтическом произведении он выражался совершенно иначе. В уста своему герою Чайльд-Гарольду он вложил знаменитую прощальную песню, перекроенную по образцу старой баллады («Мой край родной, прости»). Здесь все поэтично, трогательно, высоко, печальный герой не обращает свое страдание в смех, автор не позволяет себе никаких низменных деталей о других пассажирах — о толчее, тошноте, суматохе. Здесь белая пена, синее море, рев ветра, крик часок — и сердечная тоска ¹.

Как подобает балладе, песня Чайльд-Гарольда включает диалог — с пажем и оружепосцем (так, на старинный средневековый лад, называет Байрон слуг своего героя), и искренне переживаемое ими горе расставания с родными резко подчеркивает странную, необычную скорбь Чайльд-Гарольда:

¹ На тему прощальной песни Чайльд-Гарольда написана элегия Пушкина «Погасло дневное светило». Только четыре строчки ее близко следуют песне Байрона:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к берегам печальным
Туманной родины моей.

В оригинале:

With thee, my bark, I'll swiftly go
Athwart the foaming brine;
Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine.

Остальная часть элегии не имеет с «Прости» Чайльд-Гарольда ничего общего, кроме сходства в настроении. Пушкин проявил чрезмерную скромность, назвав свои стихи «Подражанием Байрону».

Мне ничего не жаль в былом,
Не страшен бурный путь,
Но жаль, что, бросив отчий дом,
Мне не о ком вздохнуть.

(Перевод В. Левица)

В прощальной песне чувства Гарольда соотнесены с беспредельностью океана и небесной твердью, со страной, им покинутой, и с материками, его ожаждающими. Грустный напев сливается с гулом волн и криком чаек, тающие вдали берега Англии — с синью моря и неба. Лирический пейзаж Байрона с его «размытыми» линиями и красками очень близок картинам романтического художника-мариниста Чарльза Тёрнера.

Поэт и его герой путешествовали почти по одному маршруту — Португалия, Испания, Албания, Греция, Турция, снова Греция, где Байрон в отличие от Гарольда прожил около девяти месяцев; они оба принадлежали к знатному роду (сперва Байрон даже хотел дать ему свое имя; «Чайльд», по объяснению поэта, есть старинное наименование юноши благородного звания); они оба покинули полуразрушенный родовой замок, мать и любимую сестру²; они оба отправились в долгий путь, потому что прежняя жизнь им постыла; они оба странствуют без определенной цели.

Эти «совпадения» дали повод к отождествлению автора и героя; Байрон протестовал и заявлял, что вывел Гарольда в качестве отрицательного примера, но мало кто поверил ему. Его так и называли Чайльд-Гарольдом; по поводу него самого и его странствий очень быстро возникли догадки и даже легенды. Вероятно, правильней всего было бы сказать, что у Гарольда мало черт, которых бы вовсе не было у Байрона, но духовный облик поэта неизмеримо богаче и сложнее, чем облик созданного им персонажа.

Разница между ними видна уже в приведенном сопоставлении двух прощаний с Англией: Байрон мог бы пропеть песню своего героя — она имеет множество аналогий в его других стихах, но Чайльд-Гарольд никогда бы не мог написать послание с пакетбота. Байрон умел смеяться над своими горестями, разочарованием и пресыщенностью легкими удовольствиями. Гарольд не умел отвлечься от собственной неудовлетворенности, от тоски по недостижимому

² Байрон имеет в виду свою единокровную сестру Августу, хотя в то время почти ее не знал.

идеалу — и отвращения к его суррогатам. Эта тоска терзала и Байрона, но принимала у него гораздо более универсальный характер.

Поэт уезжал на Восток не только потому, что не оставлял на родине ничего, достойного сожаления: он хотел увидеть мир и составить о нем свое суждение, хотел узнать жизнь, протекающую за пределами обычного, принятого, широко известного. Так же решительно, как он взялся за освоение литературы, с тем чтобы запятать в ней самостоятельное положение, так же решительно он отправился в далекие, а по тем временам и представлениям — экзотические страны, лежащие вне традиционной цивилизации.

Первая песнь была написана в Албании и Греции в октябре — декабре 1809 г.; отдельные строфы добавлялись и позже. Ей предпослан пролический французский эпиграф, заимствованный из сочинения М. де Монбронна «Космополит», 1798 г.: «Вселенная есть особого рода книга, коей мы прочли только первую страницу, если не видели ничего, кроме собственной страны. Я перелистал довольно много страниц этой книги и нашел их одинаково скверными. Не могу считать это запятие бесполезным. Я не навидел свою родину. Оскорбления, нанесенные мне различными народами, среди которых я жил, примирили меня с нею. Даже если бы я не извлек никаких иных выгод из моих путешествий, я бы не сетовал ни на расходы, ни на усталость».

Байрон преследовал интеллектуальные, в известном смысле исследовательские цели, и они отличают его от пассивно созерцательного Гарольда, над которым он возвышается благодаря превосходству своего ума, любознательности и развитому общественному инстинкту. Поэт посвящает своему герою считанные строфы — с десятка в самом начале, когда представляет его читателю, и на стилизованно-архаическом языке Спенсера и других старых поэтов дает первую характеристику его испорченности, преждевременной меланхолии и пресыщенности. На эти же черты указывают и строфы 27—28, хотя и намекают, что Паломник

...клянет пороки буйных лет,
Он юности растроченной стыдится,
Ее безумств и призрачных побед,
И все мрачнее взор, узревший Правды свет.

(1,27. Перевод В. Левика)

Выбор героя поэмы кажется нам сейчас загадочным. Зачем потребовалось Байрону обрядить его в одежды XVI в., дарить ему давно забытое средневековое звание, в сопровождении давать таких же средневековых пажа и оруженосца — и после этого отправлять героя в Испанию, охваченную войной с современной армией XIX в., армией Наполеона? По-видимому, затем же, зачем он приписал этому герою таинственное прошлое с намеками на необычайные страдания и, быть может, ужасные деяния. Тут сходство Чайльд-Гарольда с Байроном только мнимое: страдания и поводы для раскаяния в прошлом поэта, конечно, были, но вряд ли они носили столь зловещий характер.

Нет ничего более противоположного любимому Байроном классицизму, чем вся эта костюмерия. Правда, смешение эпох было вполне свойственно классицистической поэзии — достаточно вспомнить античных героев трагедии, носивших модные пудренные парики XVII—XVIII вв.; любимец Байрона Александр Поп и его современники могли бы, пожалуй, одеть героя произведения, написанного на актуальную тему, в античную тогу, но никак не в готические одежды Чайльд-Гарольда.

Однако дух историзма благодаря событиям конца XVIII — начала XIX в. уже слишком прочно проник в сознание мыслящей Англии, чтобы герой не показался смешным в одежде греков или римлян; сделать же его современником, во фраке, шейном платке и шляпе с высокой тульей Байрон не мог — для этого у него слишком сильны были еще классицистические понятия о «высоком» и «низменном» в литературе. Между тем герои в средневековом или ренессансном облачении уже появились к тому времени в английской литературе — по крайней мере там, где действие (как в «Чайльд-Гарольде») происходило в еще «экзотических» странах, где были живы пережитки средневековых нравов и средневековой тирании, — в Италии и Испании: это были герои «готических» романов Анны Радклиф и ей подобных «предромантических» авторов.

Средневековый антураж вводил в британскую литературу и такой рационалистический и во многом близкий Байрону в своей эстетике автор, как Вальтер Скотт; в его поэзии мы найдем и загадочного героя с могучей душой, рыцаря Мармиона.

Несмотря на классическое образование и пристрастия, Байрон впитал впечатления не от одного лишь классицизма, но и от сентиментализма и от предромантизма. Разнообразию этих впечатлений, несомненно, содействовала его предварительная работа к «Английским бардам». Оставаясь почти чуждым веяниям современного ему раннего романтизма в том виде, как он складывался в поэзии Вордсворта и Кольриджа, подвергших критике как результаты Французской буржуазной революции, так и обосновавшую ее философию, Байрон и сам не мог не продумывать запово уроки своей исторической эпохи, хотя и делал это на свой лад, шел своим путем, отталкиваясь от готовых достижений различных литературных школ ушедшего XVIII в. Но если романтизм как литературное направление начала XIX в. — это прежде всего идейное и эмоциональное переосмысление века Просвещения и французской революции, то Байрон был таким же создателем романтизма, как и старшие английские романтики. Разочарованность Чайльд-Гарольда — это разочарованность его автора в историческом опыте эпохи. В поисках необходимого нового опыта и новых идей Байрон окунулся в жизнь иных стран и историю иную, чем история его собственной страны; именно поэтому его переосмысление уроков прошлого и настоящего имело впоследствии в масштабе общемирового романтического движения неизмеримо больший отклик (несмотря на тесные связи с классицизмом, которые Байрон так никогда и не порвал), чем творчество более последовательных романтиков Англии, таких, как Кольридж и Вордсворт, Шелли и Китс. Путь к освоению этого нового опыта шел для Байрона через «Паломничество Чайльд-Гарольда», через преодоление условностей классицизма и «готического романа», через создание нового героя, разочарованного и мрачного.

2

Унынию Гарольда, его равнодушию к красоте, надеждам, «навек погребенным в роскошной могиле Порока», «канову проклятью, написанному на его увядшем челе ненавидящим жизнь мраком», посвящены строфы 82—84. Вероятно, они больше всего способствовали тому представлению об «угрюмом, томном» Гарольде, которое было

широко распространено в Англии и далеко за ее пределами. Этому представлению соответствуют и вложенные в уста героя стансы «Инесе» (To Inez):

Тоним сердечной пустотой,
Делю я жребий Агасфера.
И в жизнь за гробовой чертой
И в эту жизнь иссякла вера.

Бегу от самого себя,
Ищу забвенья, но со мною
Мой демон злобный — мысль моя,
И в сердце места нет покою.

(Перевод В. Левика)

Гарольд копчает уверенным, что не скажет прекрасной девушке о причинах своих мук — она не должна увидеть ад, таящийся в его душе³.

В этих стансах господствует настроение, похожее на настроение «Прощальной песни», тоже подаренной Байроном своему герою. Но они лишены ее поэтической нежности, чувства сожаления о близких.

Таким образом, герой Байрона охарактеризован прямо — в немногих строфах — и косвенно — через приписанные ему стихи. В остальном же поэт вспоминает о нем довольно редко, либо для того, чтобы сказать, что он «продолжал далее» (I, 30, 45), либо для того, чтобы возвести конец первой главы о его похождениях (I, 93).

На всем протяжении поэмы читатель слышит самого Байрона. Задумав описательное классицистическое произведение в духе Томсона, Битти, Гольдсмита, Сэмюэля Джонсона (первых двух Байрон прямо называет), он создал некое «Сентиментальное путешествие», в котором объективно-описательное начало полностью подчинено лирическому.

³ Интересно, что первый набросок этих стансов не имел ничего общего с опубликованным вариантом и его безотрадной печалью. В черновике Байрон только славил страстный темперамент и искренность темноглазых испанских красоток и ставил их в пример холодным, сдержанным даже в любовных ласках английским девицам. Пыл юной испанки проявляется и в ее преданности родине, в готовности биться за нее с оружием в руках. В своем нынешнем виде стансы «К Инесе» сочинены в январе 1810 г.

¶ Новизна «Чайльд-Гарольда» проявилась прежде всего в новизне содержания — в широте взгляда: войны, революции, борьба за свободу, бедность народов, тирания правительств — все это подвергается суду молодого автора. Обаяние поэмы заключалось в том, что энергия чувства прорывалась в отвлеченные размышления, превращая их в страстные излияния личных эмоций.

Способность воспринимать проблемы человечества как собственное переживание и ощущать себя как частицу мирового целого есть та способность Байрона, которая пленила читателей всех цивилизованных стран. Именно она — и притом в высшей степени — выразила общеромантическое мироощущение, в котором лиризм был определяющей силой.

В «Чайльд-Гарольде» не много прямых выражений авторского «я», т. е. лирических отступлений в строгом смысле слова, когда автор говорит от собственного имени. Одно из них (строфа 1) вводит поэму и сообщает о странствиях поэта у подножия Парнаса; второе (40—42) представляет воззвание к Парнасу и обитательницам его, музам; третье (91—92) оплакивает умершего друга. Все они бесцветны, формальны и мало характеризуют Байрона.

¶ Раскрывается он по-настоящему только в описаниях увиденного им — в Португалии, Испании, Албании, Греции. На все ложится отпечаток личности поэта. Он проявляет себя и в радости — когда взирает на то, как щедро небо одарило удивительную землю Португалии, ее плодородные долины и благовонные фруктовые рощи, — и в печали, когда пишет о нечестивой руке, осквернившей мирные поля, и призывает на нее гнев Всевышнего (15). Вслед за Руссо Байрон с горечью противопоставляет величие природы — неприступных скал и глубоких расщелин, нежной лазури океана (19) — бессмысленной жестокости человека: разве не он усеял развалинами склоны гор и берега рек (22—23)?

Каждое слово поэмы полно лирической выразительности; чувства поэта легко угадываются в ярко эмоциональной окраске его рассказа. Кто бы ни вступил в Лиссабон, пишет он, будет «безутешно» бродить по его запущенным грязным улицам, среди оборванных, нищих жителей (17). Заметим сразу, что детали, которые здесь сообщает Байрон, конкретны и «низменны» и противоречат классици-

стической возвышенной абстрактности — не менее чем противоречит классицизму сам герой.

Еще яснее раскрывается поэт в пегодовании по поводу вторжения наполеоновских полчищ в прекрасную Испанию и восторге перед мужеством вчерашних пастухов, сегодня ставших воинами, в призывах к доблести и сопротивлению, в плаче о мертвых — и проклятии монархам, навлекающим на человечество мерзости войны.

Горячность и благородство в возмущении, сострадании, в хвале храбрым и поддержке слабых, в отвращении к насилию и поруганию личности сквозят в каждой строфе «Чайльд-Гарольда». Именно напряженность лирического чувства, пронизывающего повесть о событиях и фактах, характеризует автора поэмы и определяет ее воздействие на читателей.

Испания! Страна бессмертной славы!
Где знамя то, с которым в бой ты шла,
Когда предатель поднял меч кровавый,
И с гор вода багровая текла...

(I,35)

Эмоциональное воздействие автора создается как характером высказываемых им чувств, так и особенностями их выражения. Вопросы, восклицания, прямые обращения к читателю, к его способности сопереживания (23, 24), взволнованные возгласы («О Боже!», «Но чу!», «Узри» — 15, 18, 24), резкие контрасты, например жестокого богатства и кроткого мира (22), складываются в страстный монолог, призывающий всех сосредоточиться на событиях мирового значения, на героике борьбы и страдания. Даже простое перечисление деталей пейзажа превращается в стремительный поток, увлекающий за собою читателя быстрой сменой впечатлений. Так появляются страшные скалы, седые деревья, мохнатая крутизна, палящие небеса, плачущие бессолнечные травы, лазурь безмятежной глубины, оранжевые краски, воды, которые бросаются со скалы в долину. Все это сливается в могучее зрелище (19).

Везде проявляется страстное нетерпение поэта увидеть людей не униженными и не обездоленными: «О если б эти романтические холмы породили свободный народ!» (30); «Бедные, жалкие рабы, рожденные среди самой благород-

пой красоты!» (18); «Летите в бой, испанцы! Мщенье, мщенье!» (37).

Цари, цари! Когда б вы только знали
Простое счастье — смолк бы гром побед,
Не бил бы барабан, предвестник стольких бед!
(47)

Описывая Деву Сарагоссы, бросавшуюся в битву впереди мужчин, Байрон обращается к воображаемому читателю:... «Но боже! Когда б ты знал какой была опа...» (55).

Кто облегчит сраженному кончину,
Кто отомстит, коль лучший воин пал?
Кто мужеством одушевит мужчину?
Все, все она.

(56)

Интонации этих обращений поэта очень разнообразны, выражая то горестную жалость («Ужель вам смерть судьба определила, О юноши, Испании сыны» — 53), то гневный сарказм, как, например, в строфе к Синтре — городе, где английская дипломатия подписала соглашение с Наполеоном, предавая, таким образом, Испанию и Португалию (26) ⁴.

Мысли и чувства поэта неизменно высказаны в самой резкой, сильной форме, как бы в превосходной степени ⁵.

Я слышу звук металла и копыт
И крики битвы в зареве багряном —
То ваша кровь чужую сталь поит,
То вас зовет Свобода в бой с тираном!
Месть, месть врагам, от вашей крови пьяным!
И нет конца увечьям и ранам,
Как буря, смерть летит во весь опор,
И ярый бог войны приветствует раздор.

(38)

В подлиннике все это еще усилено вопросами, возгласами, призывами к сражающимся. Тут и ужасные звуки

⁴ В этой строфе звучат сатирические мотивы. Они были гораздо сильнее в черновом варианте, который Байрон уничтожил по совету осторожных друзей.

⁵ Любопытно, что Байрон образует превосходную степень даже от прилагательных, которые обычно ее не допускают: «chiefest» (главнейший), ср. также «greenest» (зеленейший — 19).

(dreadful note), и грохот боя (clang of conflict), и дымящийся от крови меч (reeking sabre), тираны и рабы тиранов (tyrants and tyrants' slaves), огни смерти (fires of death), высоко пылающие костры (bale-fires flash on high); «С каждым залпом тысячи перестают дышать» (each volley tells that thousands cease to breathe); смерть скачет в буре серного дыма, Кровавый Бой топает ногой, и пароды ощущают удар (Death rides upon the sulphury Siroc, Red Battle stamps his foot, and nations feel the shock). Тираны и рабы (38), победа разбоя и падение Испании, искусство Ветерана и огонь Молодости (53), Добродетель и Убийство, гибель и пир (45), мирные воды и злейшие враги (33), побежденные и победители (26), кровь и роскошь (29) — таков излюбленный тип противопоставлений у Байрона.

Иногда эти противопоставления более развернуты. Отмечая стойкость простого народа Испании и предательство знати, Байрон говорит: «За свободу бьется тот, кто никогда не был свободен... вассалы сражаются, когда бегут командиры» (86); «когда все изменяли, ты (Кадикс) один был верен, ты первым стал свободен и последним покорен... здесь все были благородны, кроме благородно рожденных» (85); «он надеялся заслужить Небо, превратив землю в Ад» (20).

Образы Байрона обладают большой силой. Напавшая на испанцев Галлия (Франция) сравнивается то с саранчой (15), то с коршунем с распростертыми крыльями (52); сражающиеся армии — с псами, обнажившими клыки и с воем требующими добычи (40). У бога войны огненные волосы, сверкающие на солнце, огненные руки и глаза, которые опаляют все, на что падает их взор (39). Утверждения поэта неизменно категорические, абсолютные: все, никто, никогда, ничто, вечно, миллионы, огромные, гигантские, самые (ранние), более всех (любимый), кровавейший, повсегда, всюду, везде, ничего кроме, первый, последний — эти и другие усилительные слова придают рассказу Байрона особенную энергию.

В описаниях Байрона нет оттенков и полутопов; все передано простейшими контрастными средствами, образами, которые уже бытовали в литературном языке и выразительность черпают в контексте. Повышенная экспрессивность способствует тому, что образ автора-повествователя, частично совпадающего с заглавным героем, частично возвышающегося над ним, все более овладевает сознанием

читателя. Рядом с намеченным пунктиром профилем Гарольда, слабого, грешного, во всем изверившегося, не воодушевленного никакими целями, ложится резко очерченный смелый профиль самого поэта, человека, которому судьбы народа и свободы в любой стране, не только собственной, внушают самые сильные чувства — ненависть и восторг, ликование и ужас, жажду подвига и безмерную печаль о павших и покорившихся.

3

Вторая песнь «Чайльд-Гарольда» написана во время пребывания Байрона в Греции, в первые месяцы 1810 г. (закончена 28 марта). Минуя остров Мальту, который в отличие от его героя посетил сам поэт, Чайльд-Гарольд направляется к берегам Эпира, в области, населенные в то время греками и албанцами, подчиненные Оттоманской Турции, а фактически — полусамостоятельному авантюристу и вожаку вооруженных шаек, янинскому паше Али Тепеленскому. Главная же часть второй песни посвящена пребыванию Гарольда в Греции, где больше всего жил сам Байрон.

Лирическое начало и здесь остается определяющим и неотъемлемым от объективно-повествовательного. Гарольд занимает в этой песне больше места, поэт не так часто о нем забывает:

Но где ж Гарольд остался? Не пора ли
Продолжить с ним его бесцельный путь?
Его и здесь друзья не провожали,
Не кинулась любимая на грудь.

(16)

Чувства автора и героя здесь явно совпадают. О совпадении Байрон иногда говорит прямо, упоминая, например, о своем и Гарольдовом одинаковом равнодушии к очарованию встречной в пути прекрасной жепиццы⁶.

⁶ Забавно, что настроение этих строф полностью противоречит нежным стихам, которые Байрон почти одновременно посвятил этой прекрасной даме («Стансы, написанные у Амвракийского залива» — *Stanzas Written on Passing the Ambracian Gulf*, 1809):

О Флоренс, Флоренс! Я влюблен.
Я, как Орфей, вздыхаю страстно:

И собственному его душевному состоянию и состоянию его героя отвечало описание не юного пыла, а усталого безразличия. Чайльд-Гарольд здесь впервые представлен в реальной ситуации, притом не только в своем отношении к другому, но и в отношении другого к нему: поэт несколько пронически подчеркивает изумление красавицы, непривычной к невниманию кавалеров (32). На секунду отождествив себя с Гарольдом, Байрон, однако, тут же подчеркивает и различие: он называет своего героя опытным обольстителем, каким себя никогда не признавал (33).

Более серьезно другое различие: Гарольду неинтересны Акциум, Лепанто, Трафальгар — места, связанные с кровавыми битвами, — «он рожден под бесславной звездой». Как говорилось ранее,

Он скорбный край войны и преступлений
Покинул холодно, без слез, без сожалений.
(16)

Ничто не было более чуждо самому автору, вовлеченному в конфликты, раздиравшие мир его дней, и неспособному к апатии и безучастию. Между тем Гарольда волнуют лишь те впечатления, которые ассоциируются с прекрасными преданиями — Итака, где ждала Одиссея его верная Пенелопа, остров Лесбос, где жила и пела Сапфо. Когда странник смотрел на скалу, с которой легенда соединила имя поэтессы, «он казался спокойнее, и чело его разгладилось» (41). Эти переживания разделял и Байрон, но у него они сопряжены с чувством истории и политической современности.

В дальнейшем Гарольд упоминается только для того, чтобы сообщить о его маршруте, о том, что он увидел и услышал, например дикую песню сулиотов, оказавших ему гостеприимство (66—72), а затем Байрон начисто забывает о своем герое.

Навечно прост любви закон:
Я смел и юн, а вы прекрасны.
.....
Пусть я отдать не в силах вам
Миров и царств, мой друг бесцельный,
Но вас, клянусь, я не отдам
За все сокровища вселенной.

(Перевод Т. Гнедич)

Вторая песнь посвящена Албании и Греции. Обращение к Греции открывает и оно же замыкает песнь, переходя в прощальное лирическое излияние. Строфы поэмы складываются в путевой дневник и, следуя за передвижениями героя, отражают смену его впечатлений.

Албания рисуется как страна суровых воинов, которые, однако, ласково встречают чужеземцев и заботятся о них от всего сердца, деля с ними пищу и вино.

В суровых добродетелях воспитан,
Албанец твердо свой закон блюдет.
Он горд и храбр, от пули не бежит он,
Без жалоб трудный выдержит поход.
Он — как гранит его родных высот!
Храня к отчизне преданность сыповью,
Своих друзей в беде не предаёт
И, движим честию, мщеньем иль любовью,
Берется за кинжал, чтоб смыть обиду кровью.

(65)

Строфы, посвященные Албании, интересны тем, что здесь впервые, быть может, проявляется та черта Байрона, которая теснее всего связывает его с романтической эрой в литературе. Эта черта — обширность исторических интересов, в частности интерес к народам и странам, далеким от его родины и культуры, сочувственное восприятие правоп и психологии, отличных от собственных.

Добродетельные или благородные дикари нередко занимали внимание мыслителей и литераторов эпохи Просвещения (традиция эта восходит еще к античной литературе); но эти дикари были абстракцией, лишенной исторической реальности; они выдвигались как некая абсолютная норма нравственности. Такими они изображены еще на рубеже веков в повестях Шатобриана. Байрон же показывает не идеальных, нетронутых цивилизацией дикарей, а людей, которых история поставила в неблагоприятные условия: он рисует их в конкретных обстоятельствах, в той обстановке, в которой они действительно существуют; воспроизводит их обычаи и даже их воинственные пляски и песни. Мысль о духовных ценностях, принадлежащих «чужим» народам, желание проникнуть в суть их мироощущения и сопоставить его со своим сближает Байрона с Вальтером Скоттом. Свои описания он, как и Скотт,

снабжает подробными комментариями, свидетельствующими не только о стремлении к точности, но и о желании разъяснить английским читателям особенности неизвестной им жизни.

Внимание к полудиким племенам, любознательность — и пренебрежение к тому, что входит в круг принятых представлений, сообщают взглядам Байрона повизну и широту, покорившие мыслящую публику.

Центральной, однако, является во второй песне тема Греции. Она вызывает у Байрона бесчисленные ассоциации: исторические, литературные, мифологические. Увлечение юного Байрона античной древностью, ее поэзией и ораторским искусством, а главное, героикой ее прошлого, величием афинской демократии, самый характер полученного поэтом классического образования побуждали его с особенным волнением вглядываться в лицо Греции нынешней. Чем шире тот ассоциативный круг, который связан для Байрона с прошлым страны, чем больше она вошла в его внутренний мир, тем болезненнее он воспринимает ее унижение перед турецкими завоевателями:

Увы, Афина, нет твоей державы!
Как в шуме жизни промелькнувший сон
Они ушли, мужи бессмертной славы,
Те первые, кому среди племен
Венец бессмертья миром присужден,
Где, где они? За партой учат дети
Историю ушедших в тьму времен,
И это все! И на руины эти
Лишь отсвет падает сквозь даль тысячелетий.

(2)

.
Глух тот, кто прах священный не почтит
Слезам горя, словно прах любимой!
Слеп тот, кто меж обломков не грустит
О красоте, увы, невозвратимой!

(15)

Поражение Греции, утрата ею независимости исполнены особого трагизма для поэта, воспринимающего современное состояние вещей через призму той идеализации прошлого, которая издавна стала частью его сознания. Поэтому высказанные в поэме идеи о необходимости вос-

становить честь Греции и освободить ее от поработителей неразрывно соединены с глубоко лежащими, с детства усвоенными чувствами. Именно эта неотделимость идеи от эмоции, отвлеченного суждения от субъективного внутреннего мира — именно она была новой и поразила воображение читателей. Впечатление от обвиняющих и сожалеющих слов поэта, от его инвектив и элегий никогда бы не было так велико, если бы они не сливались со свободным проявлением его чувств, если бы они, хотя бы частично, не воплощались в облике унылого, одинокого скитальца.

✓ Мысли, провозглашенные от имени героя (и угадывающегося за ним автора), приобретают огромную притягательную силу, потому что такой силой обладает воплощенная в каждом слове личность поэта, необыкновенного, ни с кем не схожего человека, который чувствует себя одиноким в толпе и спокойным только среди гор и морских валов, который презирает все установленные верования⁷ и принимает лишь закон самой природы:

Природа-мать, тебе подобных нет,
Ты жизнь творишь, ты создаешь светила,
Я припал к тебе на утре лет,
Меня как сына грудью ты вскормила
И не отвергла, пусть не полюбила.
Ты мне роднее в дикости своей,
Где власть людей твой лик не осквернила.

(37)

✓ Мысли Байрона о судьбах мира, о природе и цивилизации, о «духе свободы» и благоговейно-бережном отношении к «гробницам красоты» становятся неотразимо убедительными. Они кажутся прекрасными, потому что прекрасен он, а он прекрасен потому, что само его «я» определяется отношением к тому, что волнует истинно свободных.

⁷

О суеверье, как же ты упрямо!
Христос, Аллах ли, Будда или Брама,
Бездушный идол, бог — где правота?
Но суть одна, когда посмотришь прямо:
Церквам — доход, народу — нищета!
Где ж веры золото, где ложь и суета?

(44)

Как и в первой песне, лирических отступлений как таковых здесь немного, но лиризм пронизывает само повествование и от него неотторжимо. К концу поэмы скорбь о непоправимом разрушении Греции сливается со скорбью о безвременно ушедших близких — матери, друге, любимой — и о печальной необходимости из страны великих теней вернуться к пошлой толпе с ее притворством, фальшью и пустотой (97—98). Эмоциональный взрыв в последних строфах создает у читателя впечатление, что поэт обнажил перед ним собственное сердце. Эта глубокая искренность внушала непоколебимое доверие и ко всем другим суждениям автора, имеющим более широкий общественный смысл, и тем самым во много раз усиливала социально-политический пафос песни.

4

Необходимым комментарием к «Чайльд-Гарольду», к гражданскому подвигу автора, к своеобразию его эстетических поисков является написанная годом позже сатира «Проклятие Минервы» (*The Curse of Minerva*, март 1811 г.; по совету друзей не опубликована до 1828 г.). Даже не склонный восторгаться Байроном литературовед Джон Николь (автор известной ранней биографии поэта, изданной в серии «Английские литераторы» — *English Men of Letters*) считает «Проклятие Минервы» одним из самых искренних его произведений. Эта короткая сатира настолько тесно переплетается с «Чайльд-Гарольдом», что мысли, изложенные в примечании Байрона ко второй песни «Паломничества», намечают как бы общую музыкальную тему, тогда как строго повторяющиеся строфы поэмы и неправильные строфы сатиры являют собой написанные в разных ключах вариации.

В прозаических примечаниях уже вполне проявился тот талант инвективы, который нашел самое мужественное выражение еще через год в первой парламентской речи Байрона. Страстность в обвинении и защите, в опровержении и доказательстве, в насмешке и патетике, искусное усиление напряжения и внезапные спады — эти черты классического красноречия нашли выход в ... примечании. Поистине удивительна расточительность таланта!

Речь идет о том, что английский дипломат лорд Эльгин вывез рельефы с фронтонов Парфенона из Афин в Лондон: «Я слышал, — пишет Байрон, — как молодой грек сказал... „Итак, лорд Эльгин может хвалиться тем, что он разорил Афины...“». С уничтожающим презрением упомянув об агенте Эльгина, художнике Лусиере, Байрон пишет далее: «Пока он и его патроны ограничиваются тем, что смакуют медали, оценивают камеи, рисуют колонны и выторговывают драгоценности, ничтожная нелепость их поступков столь же безвредна, как охота на насекомых или лисиц, произнесение «девственных речей»⁸, езда в кабrioлетах или любое другое времяпрепровождение; но когда они увозят три или четыре корабля самых драгоценных реликвий, которые время и варвары пощадили в самом несчастном и самом прославленном городе мира, когда они разрушают, в тщетной попытке сдвинуть с места, творения, вызывавшие восхищение веков, я не знаю ни мотивов, которые могли бы извинить, ни названия, которое могло бы обозначить — виновников столь гнусного опустошения».

Бросается в глаза чисто ораторское построение периода: Байрон начинает в тоне спокойно-пренебрежительном, на фоне которого неожиданная ожесточенность заключительных нападок бьет буквально наповал. Торговаться, смаковать — вот истинная сфера деятельности Эльгина и его агентов, саркастически приравненная к парламентскому витийству *или* охоте на лисиц (антиклимакс!). Когда же они нагло выходят за эти пределы, их поступки приобретают характер преступления против человечества.

Во всей приведенной выше инвективе царит симметрия: первая, мнимо спокойная часть периода состоит из четырех компонентов как в главном, так и в подчиненных предложениях, вторая, обвинительная, часть — из двух тождественно построенных на сильном противопоставлении придаточных предложений — очень длинных, как бы для того, чтобы дать время для накопления гнева, и одного короткого главного предложения, которое в свою очередь распадается на симметричные отрезки, подготовляющие заключительный удар, высшую эмоциональную и смысловую точку речи: «гнусное опустошение».

⁸ «Девственная речь» (maiden speech) — первая речь, произнесенная в парламенте новым его членом.

Примечание прямо соотносится с проклятием, которое Афина Паллада, или Минерва,— богиня-покровительница Афин и посвященного ей храма,— призывает на головы осквернителей древних святынь; его тон соответствует основному сатирическому замыслу произведения. Но другой, не менее важный аспект его соотносится с лирикой «Чайльд-Гарольда». Характерно, что сатира начинается на высокой лирической ноте, с описания красоты закатного солнца, озаряющего прощальным светом море и холмы Греции. Лирическая сатира! Это было решительное нарушение классицистических норм. В некоторой степени это нарушение присутствовало уже в «Английских бардах», и там улавливались параллели между лирическими пассажами сатиры и одновременно написанными стихотворениями. Теперь эти параллели ведут к поэме — не только к «Чайльд-Гарольду», но и к одной из «восточных» повестей. Отказавшись от мысли об опубликовании «Проклятия Минервы», Байрон поставил вводные четыре строфы в начале III песни «Корсара».

В новой сатире антиклассицистическое смешение жанров очень заметно. В первых строфах нарисован пейзаж, не только берегов Греции, но как бы и души поэта. Хотя «живой свет» солнца сверкает в «безоблачном сиянии», краски неба, моря, земли необыкновенно мягкие и трепетные. Здесь Байрон уже опытный колорист, передающий не только основные цвета, но и «нежнейшие оттенки». Солнечный вечерний пейзаж сменяется ночным, игра красок — игрой света и тени на колеблющихся волнах океана, на бегущих облаках. «Печальная красота» земли и моря соответствует одинокой грусти поэта, но в несравненном храме Паллады, «священном для богов, хотя и не для человека, возвращается прошлое и отступает настоящее: для Славы нет края, кроме Греции!» Совершенство природы и искусства напоминает о былом величии страны и настраивает поэта на более торжественный лад.

Эти вводные строфы имеют очевидные апологии в «поэтическом дневнике» Байрона — в «Чайльд-Гарольде»; здесь же они создают то глубоко взволнованное состояние, которое должно заставить читателя воспринять следующее далее проклятие Минервы как справедливый приговор. Байрон хочет внушить любовь к Греции, для того чтобы вызвать ненависть к ее врагам. Границы жанров нарушены, но психологический расчет безошибочен.

Поэт осмеливается возразить богине, но его защита перерастает в обвинение, ничуть не менее горькое. Он уверяет Афины, что Англия не ответственна за деяния шотландца, пришельца из бесплодной страны «скупости, софистики и туманов», которая посылает своих расчетливых сыновей в поиски незаконной добычи. Антишотландские чувства, высказанные здесь Байроном, не были ни вполне серьезными, ни стойкими и опровергаются другими, позднейшими оценками, говорящими о любви Байрона к стране своих отцов. Здесь его увлеч и обличительный пафос, направленный против шотландца Эльгина, — и память об оскорбительной рецензии шотландских критиков. Он нередко сам называл себя шотландцем (Highlander) и признавался в «Дон-Жуане»:

Во мне шотландца сердце закипело,
Когда шотландца брань меня задела.

(X, 19)

Проклятие Минервы прежде всего обрушивается на Эльгина, обрекая самого лорда и его потомков вечному позору: пусть хвала безумных заменит ему ненависть мудрых; пусть навеки стоит он на пьедестале презрения, а память о нем сохранит клеймящая страница и горящая строка. Далее богиня распространяет проклятие и на Британию, предрекая ей гибель от костров войны, которые она сама разожгла в целом свете. Против нее восстанут преданные ею народы Востока (Индии), и Европы (Испании и Португалии), и собственный ее народ, пожираемый голодом и лишениями. С удивительной для своего времени (и возраста) проницательностью Байрон говорит об экономических бедствиях еще недавно богатой страны — она лишилась золота, ее торговцы уничтожают гниющие товары, «умирающие рабочие (Mechanic) ломают ржавеющие станки» и ссорящиеся между собой партии ведут страну к гибели:

Не хмурься, Альбион! Ведь факел твой
Зажег на Рейне пламень роковой,
И к вашим берегам он донесется,
Кто раздувал его, тот не спасется.
Ведь жизнь за жизнь — небес, земли закон,
Кто поднял меч, тот будет им сражен!

(Пересод М. Зенкевича)

Сатира Байрона столь же близка лирике, сколь «Чайльд-Гарольд» близок сатире. В обоих произведениях присутствует и то и другое. Элегия и инвектива сочетаются, различно только их соотношение. В «Проклятии Минервы» сравнительно немногие строфы переходят в плач, в «Гарольде» сравнительно немногие строфы переходят в обличение (10, 11, 13) и проклятье (15). Как говорит сам Байрон, над его песнью господствуют горести Греции (Alas! her woes will still pervade my strain — «Чайльд-Гарольд», II, 79). Но смешиваются они в отличие от сатиры с призывами к борьбе, единению и героическому подвигу:

Моя Эллада, красоты гробница!
Бессмертная и в гибели своей,
Великая в паденье! Чья десница
Сплотит твоих сынов и дочерей?
Где мощь и непокорство прошлых дней,
Когда в неравный бой за Фермопилы
Шла без надежды горсть богатырей?
И кто же вновь твои разбудит силы
И воззовет тебя, Эллада, из могилы?

(II, 73)

Сатира и поэма взаимно дополняют и комментируют друг друга; они отражают различные стороны единого мироощущения и вместе с тем гибкость и многообразие стилистических средств его воплощающих. Словесная ткань обоих произведений остается классицистической. Преобладает абстрактность словоупотребления, конкретные детали сравнительно редки, хотя бесспорно присутствуют; характерны отвлеченные и часто персонифицированные понятия, образы, освященные еще греко-римской традицией, антитеза, чаще всего в симметрично расположенных ритмических единицах, и афористический блеск заключительных строчек:

Пусть умер гений, вольность умерла,—
Природа вечная прекрасна и светла.

(В подлиннике: Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair — II, 87).

Или так:

Пусть время рушит храмы плъ мосты,
Но море есть, и горы, и долины,
Не дрогнул Марафон, хоть рухнули Афины.
(«Чайльд-Гарольд», II, 88)

Вместе с тем стерты границы жанров, взаимопроникновение сатиры, эпического повествования и лирики (представленной в балладе, стансах и переводе пародной песни), иррациональная загадочность внутреннего мира героя выходят за пределы классицизма. Вовлеченность всех чувств самого автора в события вселенского значения и свойственный ему историзм мышления говорят о его близости к новому, романтическому направлению в литературе.

Жизнь, история, противоречия собственного сознания Байрона, отражающие противоречия эпохи, увлекают его в сторону от классицистической гармонии. Но ассоциируя ее с дорогими ему революционно-просветительскими идеалами (к которым обращается его мысль в борьбе против современной реакции), поэт не хочет отказываться от просветительского классицизма и видит в верности ему своего рода высший нравственный и эстетический долг.

Так рождается сатирическая поэма «На темы Горация» (Hints from Horace). Она предшествовала на несколько дней «Проклятию Минервы» и датирована 12 марта 1811 г. В подзаголовке значится: «Является переложением на английские стихи послания „К Пизонам, о поэтическом искусстве“; предназначена служить продолжением „Английских бардов и шотландских рецензентов“».

Впервые поэма была опубликована в 1831 г., через семь лет после смерти автора.

Следуя Горацию, Байрон начинает с протеста против оскорбления здравого смысла теми поэтами, которые «привязывают придворной даме русалочий хвост» или населяют воды кабаками, а леса рыбами. Он предупреждает поэтов не впадать ни в излишнюю краткость (пбо она ведет к неясности), ни в чрезмерную патетику, ни в преувеличенное изящество. Поэты должны заботиться о простоте и целостности и соразмерять предмет стихов со сво-

ими силами (иначе они «пытаются изобразить вазу, а под их пером она превращается в горшок»).

Байрон провозглашает главные добродетели поэта — ясность, упорядоченность, остроумие, грациозность, музыкальность, точность выражения и осторожность в отборе слов, в частности, при введении новых. Язык и стих тоже подлежат регламентации: белый стих уместен в трагедии, рифмованный — в поэме. Стиль произведения должен соответствовать избранному жанру. Мельпомене приличествуют стоны, а Талли не пристало быть слишком серьезной. Тому, кто хмурится, подобают печальные слова, а чувствительность сочетается с задумчивыми глазами.

Истинный поэт непременно трогает сердце читателей. Но для этого требуется последовательность и верность природе, правдоподобию, здравому смыслу. Лучше выбрать известный сюжет, чем новый — и провалиться. В качестве отрицательного примера приводится Саути (у него гора эпических поэм неизменно рождает мышь); в качестве истинного поэта упоминается Мильтон, песни которого вторят земля, небо и ад.

В искусстве сливаются истина и вымысел, но на сцене, согласно правилу французов, слишком жестокая правда недопустима: казни пусть происходят за сценой. Несносны вздорность и неестественность оперы, забавны смелость и веселье фарса. Конечно, мораль в театре необходима, но важнее удовольствие, и Байрон восстает против засилия ханжества в театре.

Самая трудная задача для автора заключается в том, чтобы пайти меру, золотую середину между изысканностью и грубостью, между неправильностью — и слишком рабским подчинением правилам. Конечно, теперь легко стать поэтом: не нужно тщательно отделять стихи, как Поп, — довольно жить в стране озер и не стричь волосы. Между тем не худо бы думать прежде, чем братья за перо (*'Tis just as well to think before you write*).

Надо стремиться либо наставить на истинный путь, либо развлечь читателей, но в обоих случаях следует быть кратким, чтобы не переутомлять память, и придавать вымыслу видимость правды — чудесам нынче не верит никто. Поэты, которые за стихи принимаются умело, всегда могут ждать помощи от природы, а когда она соединяется с искусством, успех обеспечен.

Все эти советы и наставления пересказывают мысли, давно известные из Горация, Буало, Нопа. Заппательнее всего намеки на современные события, остроумные и бесстрашные. Такова хвала Байрона греческим поэтам, которые лучше, чем полиция, охраняли общественное спокойствие — боролись с супружеской неверностью, ограничивали влияние тропа и служили богу, не вымогая десятин. Осмеивает Байрон и прелести расчетливого, коммерческого воспитания, когда папенька хвалит сына лишь за одну добродетель — бережливость (ср. с юпошеским стихотворением «Воспоминания детства»). Байрон сатирически воспроизводит «классический» жизненный путь молодого буржуа: после скапдальных похаждений, которыми наполнены, вместо занятий науками, его университетские годы,

С огнем души, сгоревшим до конца,
Он входит в жизнь, беря пример с отца.
Жену по капиталу выбирает,
Друзей — по рангу; земли покушает,
Сидит в сенате, продолжает род
И сына в Хэрроу по привычке шлет.
Как скажут, голосует и — молчок:
Пожалуй, в пэры выбьется сынок.

(Перевод Г. Усовой)

Такие обобщающие характеристики часто встречаются в «Дон-Жуане», произведении зрелого Байрона, но в поэме 23-летнего паломника они были неожиданны. Поэт высмеивает фарисеев, всерьез считающих, что нескромная пьеса может развратить зрителей, и напоминает, что именно ханжи и фанатики доходили до самых чудовищных жестокостей. Кто как не пажожный Кальвин смеет Сервета?

Смелость Байрона в этой сатире не знает пределов, особенно в описании Англии, где процветают шлюхи и шпионы и где простой парод раньше зарабатывал себе на хлеб, а теперь выпрашивает его на улицах:

Обширны площади у нас в столице,
Где просит хлеба тот, кто б мог трудиться.

Политическая смелость выливается в традиционные формы, так как они представляются Байрону более соответствующими передовой мысли. Лишь однажды проры-

вается его нетерпение против классицистической регламентации:

Иль должен бард огонь страстей сдержать,
Чтоб только порицая избежать?
Смолчать ли должен, чтоб не впасть в ошибку,
И вызвать снисхождение улыбку?
Иль крылья подрезать у смелых фраз,
Боясь чьего-то мненья всякий раз?

Здесь уже слышится голос пролагателя новых путей, не покоряющегося своду законов, которые он сам провозглашает. Проявившееся здесь нетерпение поэта помогает понять, что различие между антиклассицистическими тенденциями «Чайльд-Гарольда» и строгим классицизмом сатиры «На темы Горация» не так велико, как может показаться.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ

*...я все видел,
Все переживал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел
И более всего страдал!*

М. Лермонтов

1

В июле 1811 г. Байрон вернулся в Англию. Возвращение его было печальным. словно предчувствуя это, он еще в 1810 г. писал своему другу Далласу: «Я покинул мою страну без сожаления, и я вернусь без радости». Почти сразу по приезде он испытал тяжелые утраты: скоропостижно скончалась мать, погиб один из самых близких его друзей, умерла возлюбленная. Об этом говорили заключительные строфы второй песни «Чайльд-Гарольда», написанные уже в Англии.

Когда он показал Далласу поэму «На темы Горация», тот разочарованно протянул: «Как? Это все?» В ответ Байрон вывернул из саквояжа огромное число небрежно написанных листков и с некоторым раздражением сказал: «Нет, тут есть еще, делай с этим что хочешь». «Это» была рукопись первых песен «Чайльд-Гарольда».

Даллас сразу оценил достоинства нового произведения и принял все меры для его опубликования. «Паломничество «Чайльд-Гарольда»» вышло из печати 29 февраля 1812 г. и мгновенно завоевало все сердца. «В одно прекрасное утро я проснулся и узнал, что я знаменит», — вспоминал позднее Байрон.

Успеху поэмы немало способствовала работа над ней автора в период подготовки ее к печати. Он многое добав-

лял и многое переделывал¹. Сохранившиеся черновики позволяют судить о том, что он вопреки повторным своим утверждениям серьезно трудился над рукописями.

Существенней было, однако, то, что Байрон вернулся в Англию не тем, кем был, когда ее покидал. Особенно важны были пристальные наблюдения над жизнью столь разных стран, над трагическими переменами в их истории, размышления о непрерывной кровавой войне всех против всех и о крайне неприглядной роли его собственной родины в европейской политике. Они сочетались с упорными попытками проникнуть в дух народов, в их язык, психологию и творчество — об этом свидетельствовали строфы албанской песни в «Чайльд-Гарольде» и одновременно написанная «Песня греческих повстанцев» (Translation of the famous Greek War Song, 1811). Эта песня — вольный перевод песни Ригаса, участника национально-освободительного движения греков:

О Греция, восстань!
Снянь древней славы
Борцов зовет на брань,
На подвиг величавый.

(Перевод С. Маршака)

Одновременно Байрон пишет «Замечания о ромейском или новогреческом языке» и переводит другие современные песни. Байрон все время сопоставлял «островную» узость и самодовольство своих соотечественников со сложностью иных проблем и иных точек зрения, представившихся ему на Востоке. Они произвели в его сознании серьезный переворот. Байрон уже в отроческие годы скептически относился к принятым мнениям и рано

¹ Ср., например, черновой и окончательный варианты строфы 3 второй песни: в первом — традиционные для просветительской литературы XVIII в. пасмешки над церковниками, которые так искренне веруют в рай, что не хотят делить его со своими грешными братьями; в последнем — то же сомнение в бессмертии души принимает более сложную форму: поэт хотел бы, но не может верить во встречу на небесах с теми, кого отняла могила. Такое изменение отчасти связано с содержанием следующей, появившейся лишь в октябре 1811 г. строфы 9, оплакивающей кончину университетского товарища Байрона, а отчасти — с его нежеланием нарушить общий высокий и серьезный тон поэмы. См. также добавленные позднее строфы 93—98.

стал готовить себя к роли государственного деятеля, который объявит войну общественному лицемерию. Теперь смутные предположения приобрели актуальность и определенность. 27 февраля 1812 г., почти накануне появления «Чайльд-Гарольда», Байрон произнес свою первую, «девственную» речь в палате лордов. Она была превосходным образцом ораторского искусства и вызвала много откликов. Это, разумеется, несколько не помешало лордам вопреки страстному призыву молодого Цицерона принять законопроект о смертной казни рабочим, ломавшим станки, которые вытесняли их труд².

Любопытно, что в этой речи Байрон прямо ссылается на опыт, приобретенный во время своего путешествия: «Я проехал через Пиренейский полуостров в дни, когда там свирепствовала война, я побывал в самых угнетенных провинциях Турции, по даже там, под властью деспотического и нехристианского правительства, я не видал такой ужасающей нищеты, какую по своему возвращении нашел здесь, в самом сердце христианского государства» (перевод О. Холмской).

Речь Байрона построена по всем правилам классического красноречия и представляет искусное сочетание защиты и обвинения, сарказма и пафоса, бесстрастного анализа и горькой иронии. «Мало разве крови в ваших уголовных законах, что надо проливать ее еще, чтобы она воняла к небу и свидетельствовала против вас?.. А может быть, вы поставите по виселице на каждом поле и развешаете людей вместо пугал?.. Этими ли средствами вы надеетесь умиротворить голодное и доведенное до отчаяния население? Разве изголодавшийся бедняк, не оробевший перед вашими штыками, испугается ваших виселиц?»

Аптитеза, градация, точно расположенные параллельные и противительные конструкции, антифразис, спокойное начало, нарастание и кульминация в самом конце, латинские цитаты, литературные аллюзии — все это принадлежит к традиционным приемам парламентского красноречия. Нетрадиционным было все содержание речи — провозглашение «черни» самой полезной частью

² Движение разрушителей станков, луддитов, как их называли по имени полулегендарного предводителя этого движения чрезвычайно усилилось в эти годы вследствие жестокой безработицы.

паселения и откровенная угроза: «чернь» может бросить вызов потерявшим разум хозяевам страны. Не позабыл Байрон намекнуть и о лицемерной демонстративной помощи, которую Англия оказывает беднякам других стран, пренебрегая своими и фарисейски оставляя их на милость божью.

Это был язык трибунов революции и язык революционного классицизма. Почти одновременно, 2 марта 1812 г., в либеральной газете «Морнинг кроникл» была опубликована «Ода авторам билля против разрушителей станков» (An Ode to the Framers of the Frame Bill, 1812), в которой стихотворная форма придаст еще большую сжатость, энергию и выразительность мыслям, высказанным автором в парламенте:

Ткачи-негодяи готовят восстание:
О помощи просят. Пред каждым крыльцом
Повесить у фабрик их всех в назиданье!
Ошибку исправить — и дело с концом!
.
Не странно ль, что если является в гости
К нам голод, и слышится вопль бедняка,—
За ломку машины ломаются кости,
И целятся жизни дешевле чулка?

(Перевод О. Чюминой)

Дерзость этих политических выступлений Байрона поначалу не вызвала большого переполоха. Поэт, вероятно, вспоминал собственный опыт, когда позже писал, как

Политики, к смазливому юнцу
Приглядываясь, приняли решение
Отменно обработать новичка,
Как ястреб молодого петушка...

(«Дон-Жуан», XI, 35)

Политики встревожились позже, когда убедились, что ни головокружительные светские успехи, ни лесть самых могущественных лиц не гасят сатирического пыла поэта, не уничтожают его готовности принять бой со всеми, в ком он видел узурпаторов прав народа.

«Мои политические убеждения,— пишет Байрон,— напоминают мне молодую любовницу богатого старика:

чем она неспособна, тем крепче он за нее держится»³. Он сохранял вызывающую независимость как в парламенте, где произнес еще две речи, так и в своих произведениях. Он сам удивлялся тому, с какой быстротой разошлась в списках его эпиграмма «На посещение принцем-регентом королевского склепа» (*On a Royal Visit to the Vaults, 1814*):

Клятвопреступники нашли здесь отдых вечный:
Безглавый Карл и Генрих бессердечный.
В их мрачном склепе меж надгробных плит
Король некоронованный стоит.
Кровавый деспот, правящий державой,
Властитель бессердечный и безглавый.

(Перевод С. Маршака)⁴

Принц-регент заклеимен также в «Соболезновании Саре, графине Джерси». Эти стихи, в которых глава государства именуется холодным чувственником, папргающим свой ничтожный дух в ненависти к свободе, были опубликованы летом 1814 г. Попало злополучному принцу и в сатире «Вальс» (*The Waltz, 1813*), в которой с его приходом к власти (регентство было установлено в 1811 г.) связывается множество нововведений:

Есть новый двор; есть регент — нов и он:
Врага ласкает, друга выгнал вон;
Есть новый орден — награжден им плут⁵;
Чекан есть новый (деньги-то плывут!);
Закон есть новый — вешать он велит
Того, кто «дайте хлеба!» закричит...

.
Идут новых войн, затем, что от былых
Удел убитых лучше, чем живых.

(Перевод И. Дьяконова)

³ «*Letters and Journals*», vol. III, p. 17 (22.I 1814).

⁴ Это стихотворение известно еще в другом варианте под названием «Виндзорская пиитика» (*Windsor Poetics*). Впервые опубликовано в 1819 г.

⁵ В подлиннике непереводаемая игра слов: «*For black and royal guards*». В переводе Холодковского отсутствует не только этот оттенок, но и вообще соотношение перечисленных новшеств с особой регента, т. е. как раз то, что составляло прямое преступление против законов и грозило автору тюремным заключением.

Этим выпадам ничуть не уступала в смелости баллада «Поездка дьявола» (The Devil's Drive) — краткое, по убийственное обозрение английских порядков⁶.

2

Сильнее всего мятежный дух поэта проявился в цикле поэм, написанных меньше чем за три года, от весны 1813 до зимы 1816 г. Литературоведы дали этому циклу название восточных поэм, хотя автор их никогда так не именовал, и две последние даже формально не могут быть отнесены к разряду восточных, поскольку действие их происходит в Италии. Вместо условного Востока, к которому так охотно, из цензурных соображений, прибегали просветители (Монтескье, Вольтер, Самюэль Джонсон, Гольдсмит и многие другие), и стилизованного изображения его в произведениях раннеромантических предшественников Байрона (от Бекфорда до Саути), Байрон стремится внести в свои поэмы живую реальность. Как показывают его многочисленные комментарии, он не на шутку был озабочен тем, чтобы быть точным в своих описаниях и не отклоняться от истинного положения вещей⁷.

При всей видимой фантастичности и неправдоподобии сюжетов «восточных» поэм почти все они имеют какую-то реальную основу, почти все навеяны путевыми впечатлениями Байрона. Так, история «Корсара» (1814) имеет общие черты с действительной историей пирата Лаффиита. В шайке удалцов Селима («Абидосская невеста», 1813) участвуют полуисторические лица, которых он называет «патриотами Ламбро», а Байрон поясняет в примечании, что имеет в виду Ламбро Канциани, известного борца за независимость греков, который, потерпев поражение, стал морским разбойником. Вряд ли можно считать совпадением появление пирата по имени Ламбро в III песни «Дон-Жуана», где поэт прямо говорит, что, «потеряв надежду спасти свою оскорбленную страну, он из раба превратился в поработителя» (III, 53). В «Осаде Коринфа» и «Паризине» (1816) Байрон ссылается на ранее известные эпизо-

⁶ Байрон писал, что подражает стихотворению Порсона «Прогулка дьявола». Он не знал, что оно написано не Порсоном, а Кольбриджем и Саути (1799), которых он так недавно и безжалостно высмеял.

⁷ См. Л. В. Сидорченко. Комментарии Байрона к восточным повестям. — «Вестник Ленинградского университета», 1970, № 14.

ды из истории Венеции и Феррары. Даже в первенце его «Гяуре» (1813), не прикрепленном к каким бы то ни было определенным событиям, использован случай из жизни самого поэта, спасшего в Афинах жепщину, которую за супружескую неверность хотели утопить. Наконец, хотя в поэме «Лара» (1814), как не без раздражения объяснял поэт, действие происходит «на луне», но и тут обстоятельства смерти Эццелина, врага Лары, напоминают убийство герцога Гандии, незаконного сына папы Александра VI Борджиа.

Это стремление к точности повествования, даже к документальности, интересно, так как проходит через всю творческую жизнь Байрона, неизменно снабжавшего свои сочинения пространными ссылками на источники своих сведений. (Исследователи должны быть ему чрезвычайно признательны!) Но если Байрону и было важно доказать, что его повести не являются плодом праздных измышлений, это не отменяет их субъективности, подчинения их сюжета, персонажей, логики чувств, даже описаний реальных местностей и событий специфическим особенностям авторского «я».

В восточных повестях воплотился бунт Байрона против всего, что отвратительно ему в современной ему Англии — да и не только Англии: против политических, нравственных и религиозных ограничений, сковывающих права личности⁸. Ненависть и тоска Байрона были еще сильнее, оттого, что он не разделял либеральных иллюзий относительно возможности и целесообразности частичных реформ. В июле 1813 г. он пишет:

Зачем ни до чего нам дела нет?
Не в прозе, так в стихах я дам ответ:
Король-отец не мог, не хочет сын,
Не станет лорд, не взялся гражданин —
Не все ль равно, кто правит — подлецы,
Ничтожества, безумцы или глупцы?

(Перевод И. Дьяконова)⁹

⁸ Своей приятельнице леди Мельберн Байрон писал: «Все, что я ненавижу, на месте: регент, его правительство и большая часть его подданных. Какой же я был дурак, что вернулся сюда! Следующий раз буду умнее — если только не будет надежды на изменение всей системы» (цит. по: D. N. Raymond. The Political Career of Lord Byron. N. Y., 1924, p. 68).

⁹ Ibid., p. 69.

Трагедия Байрона — это трагедия поколения, которое опоздало родиться, чтобы участвовать в великих революциях конца XVIII в., и опередило революции середины XIX в.

Но мысль о новых социальных бурях (не без сомнений относительно двойственной их природы!) продолжала жить в его сознании и более всего, быть может, в восточных повестях. Хотя первую поэму («Гяур») отделяет от последней («Осады Коринфа» — она была опубликована вместе с «Паризипой») меньше трех лет, быстрота духовного развития Байрона здесь очевидна: от поэтизации индивидуалистического бунта и абстрактного, почти безликого изображения страсти в «Гяуре» путь очень далек до решительного осуждения эгоистического индивидуализма в «Осаде Коринфа» и психологической топкости «Паризипы».

Тем не менее все эти поэмы имеют между собой много общего. Сродни друг другу герои — сумрачные, бесстрашные, не признающие над собой никакого закона, кроме собственной воли и разума, разочарованные в людях и самих себе. Во всех поэмах конфликт героя с обществом принимает форму борьбы героя за любовь: Гяур любит Ленлу, жену Гассапа, и убивает его за расправу с нею; Корсар объявил войну миру, но втайне верен единственной любви; чтобы спасти его от плена, жепу его врага убивает своего мужа; Лара несет бремя прежних грехов; Альц предает родной город, чтобы добиться любви Франчески («Осада Коринфа»); Уго и Паризина за свою кровосмесительную страсть наказаны припцем Азо, обманутым отцом и мужем.

Во введении уже говорилось о сложном отношении Байрона к любви. В восточных повестях характер его становится яснее. Любовь здесь предстает как самое могущественное из доступных человеку чувств, в котором он проявляет с наибольшей полнотой все лучшие стороны своей натуры.

Однако во всех поэмах (если считать «Лару» продолжением «Корсара» и заметить намеки на страшное прошлое героя, одно воспоминание о котором повергает его в обморочное состояние) именно любовь оказывается преградой между героем и окружающим его миром, именно она становится причиной преступления.

Надо полагать, что единообразие композиционной основы поэмы является следствием определенной концепции. Речь идет о роковом, в сознании поэта, противоречии, заключенном в сущности любви. Высокая и прекрасная сама по себе, главный критерий внутренней ценности того, кто испытывает ее, закон, которому надлежит управлять всеми побуждениями любящего, она, однако, с неизбежностью наталкивается на внешние по отношению к ней, но веками установившиеся законы общества: все то, что представляет абсолютную внутреннюю ценность, оказывается с точки зрения внешних, безразличных к ее сути критериев, ценностью с отрицательным знаком, своего рода негативной величиной, опасной для сохранения существующего порядка.

Если принять за аксиому постулат «естественной» морали о том, что «естественнейшее» и древнейшее из чувств — самое нравственное и должно удовлетворять только требованию искренности и способности к самозабвению, то надо принять и следующий из него вывод: такое чувство должно быть признано высшим в сравнении с любыми посторонними обстоятельствами и формальными правилами, т. е. с регламентацией поведения, диктуемой исторически сложившимися социальными отношениями. Из этого исходят герои Байрона — и фатально нарушают не только искусственные нормы, установленные для охраны общества, но и простейшие нравственные законы, ибо в борьбе за святость любви и за цельность своей личности им приходится убивать, грабить, предавать.

В мире, построенном на ложных принципах неравенства и несправедливости, проявление естественного чувства оказывается преступным и тем самым кладет пятно позора на то, что само по себе прекрасно, но с необходимостью подвергается оскорбительному искажению под воздействием враждебных обстоятельств. Эта концепция присутствует во всех восточных повестях, начиная с «Гяура», но до полной ясности доводится только в «Паризисе» и «Осаде Коринфа». Рисуя «вулканические» переживания своих персонажей, Байрон дает понять, что в них заключено злое демоническое начало, независимое от их сознательной воли и несущее страдания прежде всего им самим. Эта иррациональность сердца принадлежит к открытиям романтизма и захватила читателей своей новизной.

В восточных повестях Байрон в соответствии с законами жанра занят только драматическим, романтическим аспектом этой проблемы, по дневники и письма его показывают, что ему с самого начала представлялся и другой, более будничный и менее эффектный аспект ее: в реальных жизненных положениях, в прозаической буржуазной действительности столкновение «внутреннего» и «внешнего» закона ведет не к плахе, не к поединку, не к заточению в монастыре (хотя и это не всегда исключено), но к унижительному компромиссу, к осквернению любви. Поэтому, исходя из высоких требований к любви, какой она должна быть, и видя ее деградацию в «свете», понимая, что в обществе верность «естественному» закону вырождается в тривиальный адюльтер, Байрон смеется над попытками сохранить связанные с любовью иллюзии — в обстановке, исключающей иллюзии¹⁰. Он презирает нарушителей «внешнего» закона, потому что ясно видит, что они нарушают и «внутренний» закон — верности, чести и самоотречения.

Этим и определяется его неожиданная нравственная строгость. Она продиктована той же скорбью о гибели любви, об упижении личности, которая вдохновила и восточные поэмы.

Поскольку посящий общий характер конфликт героя с окружающим его миром выражен в конфликте узколичном, поскольку этот личный конфликт есть драматизация реального конфликта, в который вступил сам автор — Прометей своего века, по выражению Белинского, «личность человеческая, возмущившаяся против общего, и в гордом восстании своем опершаяся на самое себя»¹¹, — постольку каждая поэма есть выражение индивидуальных, субъективных чувств автора. Его, бесспорно, нельзя отождествлять ни с одним его героем, как наивно полагали первые читатели Байрона, но в каждом из них воплощено его «восстание», отказ от повиновения тому, что зовется «общий глас».

| В той мере, в какой все действие восточных поэм под-

¹⁰ См. «Letters and Journals», vol. V, p. 32, 24.V 1820; p. 321, 6.VI 1821.

¹¹ В. Г. Белинский. Избр. соч. в трех томах, т. I. М., 1941, стр. 534—535.

чинено проявлению лирического «я» героя (и стоящего за ним автора), в той мере лирическая структура поэм 1813—1816 гг. совершенно закономерна¹².

3

Первая из них, «Гяур», состоит, как отмечено в подзаголовке, из пескольных фрагментов «турецкой повести», из которых каждый мог бы быть самостоятельным лирическим стихотворением.

Вступление — знаменитое обращение к Греции — имеет аналогии во многих строфах второй песни «Чайльд-Гарольда» и защищает мысли, давно дорогие поэту. Описывая красоту Греции, восхваляя природу, создавшую такое совершенство, Байрон горестно восклицает:

Как странно! Там, где без числа
Дары природа собрала,
Создав из этих берегов
Рай, обиталище богов, —
Там человек, влюбленный в гнет
И в боль, пустыню создает...

.

Страна для счастья создана,
Но деспотам обречена.

(Перевод Г Шенгели)

Вступление служит фоном, на котором происходят трагические события; в прямом смысле оно не связано ни с одним из фрагментов повести.

Отдельными стихотворениями могли бы стать описания — бешеной скачки героя, несравненной красоты Леплы, или рассказ об опустевшем доме Гассана, или предсмертная исповедь Гяура, распустившего после совершения мести свою разбойничью шайку и заточившего себя в монастырь, где в мучительной тоске ждет желанной смерти.

Вся повесть подчинена субъективно-лирической теме и в совокупности своих фрагментов выражает важнейшие стороны внутреннего мира автора, каким его знали тогда: свободолюбие, привязанность к Греции, трагиче-

¹² Не могу не пожалеть об отсутствии термина «монопозема». Если бы он существовал наряду с принятым термином «монодрама», он бы определил специфику восточных повестей.

ское восприятие аптитезы «природа — общество», презрение к жалкому подобию чувств, господствующих в великосветской среде, и провозглашение ценности чувств, которые требуют высшего напряжения душевных сил. В безмерности любви, равнодушной ко всем возможным препятствиям, заключена своеобразная нравственная красота, но она ведет к цени злодеяний и потому в конце концов не может быть оправдана. Трагический исход predetermined трагическим мировоззрением автора, его мыслями о неразрешимости нравственных вопросов.

Судьями Гяура оказываются монах-исповедник и рассказчик, здесь впервые появляющийся у Байрона. Простой рыбак, недоумевающий по поводу страшных происшествий, свидетелем которых нечаянно стал, представлен в повести как воплощение наивного, неспорченного сознания¹³. Его роль в повести предваряет роль альпийского охотника в «Манфреде» (1816—1817). Объективность его рассказа только подчеркивает субъективность авторской позиции, выдвинутых им своеобразных критериев ценности личности¹⁴. Утратив любовь, Гяур утратил и себя; убив врага, он убил и себя, превратившись в «сморщенный свиток, в опавший лист, уничтоженный порывом скорбной осени» (autumn's blast of grief). Он виновен, но нечеловеческая сила переживаемых им мук должна, по мысли Байрона, вызвать скорее сострадание и смешанное со страхом уважение, чем прямое осуждение.

Более связным и традиционным является повествование в «Абидосской повести», но структура его подчинена тем же законам — максимального раскрытия авторского «я». Поэма также открывается лирическим зачином («Ты

13

'T was but a moment that he stood
Then sped as if by death pursued;
But in that instant o'er his soul
Winters of Memory seem'd to roll,
And gather in that drop of time
A life of pain, an age of crime.

Хотя мысли эти принадлежат рассказчику, но облечены в слова свойственные самому поэту.

14

Howe'er deserved her doom might be,
Her treachery was truth to me;
To me she gave her heart, that all
Which tyranny can ne'er enthrall.

(«The Giaour»)

знаешь край?») — стихотворением, ведущим как будто самостоятельное существование.

Оно навеяно знаменитой «Песней Млньюны» Гёте, которую Байрон знал в английском переводе¹⁵. В обоих стихотворениях дано «описание природы прекрасной южной страны в форме лирического каталога, вневременного и обобщенного... Однако по сравнению с Гёте в тематической композиции отрывка гораздо заметнее выступает лирический беспорядок перечисляемых образов, их нагромождение, эмоциональное пагнетение... Абсолютная оценка красоты природы... дается у Байрона такими оценочными словами, как «прекрасный», «божественный»... Их абсолютный характер поддерживается обычными в стиле Байрона обобщающими эмоциональными гиперболами... «В этой прекрасной стране... цветы всегда цветут, лучи всегда сияют... голос соловья никогда не умолкает; лимоны и оливы — самые прекрасные из плодов... Пурпур океана — самый глубокий... и все божественно». Абсолютный характер оценки усиливается благодаря эмфатическому контрасту противоположных крайностей. Так противопоставляются «ярость коршуна и любовь голубки...», которые «то тают в печали, то буйствуют в преступлении...», противопоставляются мирт и кипарис, т. е. любовь и смерть, красота природы и буйство человеческих страстей»¹⁶.

При видимой замкнутой целостности вводной строфы она в то же время составляет часть общего замысла поэмы, раскрывая заключенную в ней идею. В этой вводной строфе с читателем непосредственно беседует сам автор. Его же голос слышится в лирическом отступлении, в котором поэт сетует на бессилие слова перед чудом красоты:

Кто сам не испытал, что слов на свете нет —
Могучей красоты изобразить сиянье?

(I, 6. Перевод Ив. Козлова)

Во всем остальном мы как будто имеем дело с объективным повествованием. Однако, если продумать структуру поэмы, станет ясно, что развернутого повествования

¹⁵ Подробно об этом см.: В. М. Жирмунский. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?» — «Проблемы международных литературных связей». Л., 1962, стр. 60—66.

¹⁶ Там же.

нет: дава только основная, «гамлетовская» ситуация — коварная узурпация власти пашою Джаффиром, убившим брата и воспитавшим его сына Селима; затем эта ситуация разъясняется, даются как бы ее предыстория и конечный исход: злодей паша застрелил племянника, восставшего против него и завоевавшего любовь его прекрасной дочери Зюлейки, а ее сердце разорвалось от горя, как только она поняла грозящую милому участь. Описание двух смертей и двух могил — кровавой морской могилы юного пирата и гробницы Зюлейки, на которой не увядает нежная белая роза, — завершает поэму. Лирическая концовка повторяет многое из вступления: здесь снова появляются и роза, и кипарис, и соловей, и вечное цветение цветов, и лучи лета. Последним словам первой строфы об отчаянии, которое звучит в голосе прощающихся любовников (*wild as the accents of lovers' farewell*), вторят заключительные слова концовки о красоте, плачущей над горестной повестью (*weeping Beauty's at Sorrow's tale*).

Видимость объективного повествования нарушается не только фрагментарностью, но и непрерывным личным «вторжением» автора. Как показал в своей книге «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунский, авторская оценка присутствует в каждом слове, в характере их отбора, в определенной эмоциональной окраске всех изобразительных средств.

Так в рассказе о паше Джаффире встречаются почти исключительно слова, выражающие с большей или меньшей прямоотрицательное отношение поэта. Его сердце сурово (*stern*), он смотрит свирепо (*fiercely*), он груб (*rude*), в нем говорит непобедимая гордость (*unconquered pride*); он деспот и убийца (*Abdallah's Murderer*), им движет ненависть (*hate*). В его уста Байрон вкладывает слова злобы: «берегись» (*take heed*), «горе да падет на голову того...» (*woe to the head that*), «я один вправе учить долгу» (*by me alone be duty taught*). Племянника он называет сыном рабыни (*son of a slave*); убивая его, кричит: «Пусть так падут враги Джаффира» (*So may the foes of Giaffir fall*).

В противоположность тирану-отцу Зюлейка вся нежность, кротость, очарование: она прекрасна, как первая женщина, которая пала (*fair, as the first that fell of womankind*), ослепительна (*dazzling*), она одна не замечает

своей неизъяснимой прелести (the nameless charms unmark'd by her alone):

Невинностью цветет, любовью пламенест
И музыка у ней с лица как будто веет,
И сердце нежное льет жизнь ее красам.
А взор? — о, этот взор — он был душою сам!

(I, 6. Перевод Ив. Козлова)

Несколько сложнее, но с той же определенностью авторского мнения изображен Селим, в котором безграничная любовь и преданность соединяются с мужеством и готовностью биться за свое счастье. Паша видит восстание в его глазах (rebellion), его глаза гордо (proudly) смотрят на тирана. Услышав любовные признания Зюлейки, он преображается. Байрон сравнивает своего героя с громом, внезапно ударившим из черной тучи, с конем, вострепнувшимся при звуках трубы, с пробудившимся львом и даже с тираном, раненным неосторожным ножом.

Его беседа с возлюбленной напоминает оперный дуэт, в котором сладкие звуки колоратуры смешиваются с мужественным баритомом: ее покорная нежность будит в нем решимость к борьбе, его твердая воля усиливает ее самоотверженную привязанность. Все чувства героев обладают предельной сверхчеловеческой силой и высказаны с такой же предельной энергией и выразительностью:

О н а: Не бил и не пробьет для нас
Ужасный расставанья час!
Сам Азраил, являсь пред нами
С колчаном смерти за плечами,
Стрелой одною нас сразит
И в прах один соединит.

.

(I, 11)

О н: Моя, и будешь ты моею!
Моя и здесь, моя и там!

.

Мне смел сказать родитель твой,
Что вял и робок я душой,

.

Увидит он, таков ли я,
Чтоб мог он устрашить меня!

(I, 12)

Вот эта чрезмерность, абсолютность, титанизм пленяли современников писателя, воспитанных на чинных, упорядоченных произведениях эпигонов классицизма и на слезливой расплывчатости поздних сентименталистов.

4

Пожалуй, еще больше, чем первые две, поправилась следующая из восточных повестей, «Корсар» (написана в декабре 1813 г., опубликована в начале 1814 г.). Сохраняя особенности своих предшественниц, новая поэма увлекала к тому же сюжетной остротой и динамичным развитием действия. Затерянный среди морей скалистый остров (приют не только буйной пиратской вольницы, но и трогательной любви, соединившей предводителя пиратов Конрада и прекрасную Медору), является лишь отправной точкой отчаянных приключений Корсара: побег, битвы, пожар, плен, побег, смерть возлюбленной — и появление новой, которая ради спасения его убила своего супруга, пашу Сеида — событий хватило бы и на более длинную поэму.

Однако и это значительно более последовательное повествование целиком подчинено лирической теме — раскрытию внутреннего мира Конрада. По сравнению с предыдущими поэмами, оно осуществляется значительно более многообразными средствами. В «Абидосской невесте» действие происходит преимущественно за сценой (за исключением смерти Селима); о его роли главаря шайки мы узнаем только из его собственного рассказа, и эта роль плохо вяжется с его обликом романтического мечтателя. Между тем Конрад изображен среди своих людей, показан и в действии, и в распоряжениях, которые он дает им, и особенно в беспрекословности их повиновения. Здесь впервые возникают элементы драматизации, стремление передать разговор так, как он действительно мог звучать — искусство, которое с таким блеском потом восторжествовало в «Дон-Жуане».

Как и в первых повестях, рассказ касается только высших точек развития действия, только моментов максимального напряжения душевных и физических сил героя: переодетый дервишем, безоружный, он появляется в доме врага, он руководит смертельным боем, он спасает

женщины из горящего серала, готовится к казни, переживает безутешное горе. Все эти события характеризуют Конрада как человека беззаветной храбрости, недюжинной одаренности и способности к чувствам, недоступным обыкновенным людям. Сила его личности обнаруживается в его власти над сердцами, в страхе и благоговении, которые он впускает товарищам, в любви, которую питают к нему женщины: одна из них ради него совершает преступление, другая умирает при вести о грозящей ему гибели.

В «Корсаре» Байрон создаст гораздо более значительный, чем ранее, внешний и внутренний портрет своего героя: «от всех отличен он...»

Лицо обветрено, на белый лоб
Густых кудрей спадает черный сноп.
Надменные мечтавья гордый рот,
Обуздывая, все же выдает.

(I, 9. Перевод А. Оношкович-Яцыны)

Байрон отмечает «изменчивость подвижного лица», под которой прячется «игра глухих, но яростных страстей»:

Усмешка дьявольская на устах
Впускает бешенство и тайный страх,
А если гневно изогнется бровь,
Беги, надежда, и прости, любовь!

(I, 9)

Лишь складка губ или бледность щек и лба
Покажут вдруг, что в нем идет борьба
Глубоких чувств...

(I, 10)

По сравнению с предыдущими поэмами «Корсара» отличает также более подробное авторское истолкование героя: Конрад ненавидит зло и низость, но в борьбе с ними не знает иных средств, кроме насилия и коварства. Чрезвычайно важно стремление Байрона объяснить, почему его герой стал на путь беззакония и жестокости. Он подчеркивает, что Конрад не был рожден преступником. Таким его сделала «школа Разочарования»; извратив (warp'd) его душу, она послала его «воевать с людьми и лишиться неба». Потеряв доверие к ним, он утратил веру

и в добродетель, ибо именно добрые стороны его души обрекли его на роль осмеянного всеми дурака (doomed by his very virtues for a dupe):

Он добродетель счел виной всему,—
Не тех, кто изменял и лгал ему...

(I, 11)

Он стал вымещать пизость пемпогих на всех и, сознавая собственное злодейство, считал, что другие либо такие же как он сам, либо лицемеры.

Байрон, таким образом, объясняет падение корсара рано пережитыми личными разочарованиями. Но за ними стоит разочарование более общее — в человечестве и миро-порядке.

В свою очередь утрата иллюзий относительно рода человеческого в целом отражает закономерную эволюцию сознания передовых людей в эпоху, когда оптимистические верования просветителей казались опровергнутыми усугублением политической реакции, экопомическими бедствиями и пескопчаемыми жертвами наполеоновских войн. Вновь и вновь заявляя о своей преданности просветительским идеалам, Байрон наблюдал лишь, как они подвергались циничному осмеянию и лицемерно подменялись фальсифицированными христианско-альтруистическими принципами, явно несовместимыми с ожесточенностью людей правящих против людей управляемых, «верхов» против «низов». «Из ощущения величия просветительских идеалов и из горьких сомнений в возможности их практического воплощения возник весь сложный комплекс «байронизма» с его глубокими противоречиями, с его колебаниями между светом и тенью, с его героическими порывами к «невозможному» и трагическим сознанием непреложности законов истории»¹⁷.

В одной из заключительных строф подведен итог скорбной эволюции героя, мучительной противоречивости его чувств:

Его душа податлива была.
Под тяжестью испытанного зла,
Под действием предательства, обмана
Она ожесточилась слишком рано.
Но капле чистых чувств струился ток,

¹⁷ А. С. Ромм. Байрон, Л.— М., 1961, стр. 11.

Как в гроте, где роса сквозь потолок
Сочится с нежным звоном еле-еле, —
И наконец они окаменели.

(III, 28. Перевод Г. Усовой)

По мысли Байрона, трагическая сложность действительной, не выдуманной жизни проявляется в том, что ее развращающее действие доводит мелкие и покорные души до низости или тупого повиновения, а смелые и сильные души толкает либо на подвиг, либо на злодейство, причем между тем и другим расстояние слишком часто оказывается очень коротким. Как говорит поэт о своем герое, «он был слишком тверд, чтобы уступить и слишком горд, чтобы унижаться». Он восстал, но не найдя путей к добру, пришел ко злу.

Байрон снова и снова подчеркивает сочетание благородства и жестокости в душе героя. Таким же под его воздействием оказывается всякий, кто к нему близок: его пираты бессердечны, но тоже, как он сам, способны на верность и самопожертвование; из любви к нему и для спасения его жепы паши Сеида Гюльнара становится убийцей. Чрезвычайно интересен и, насколько мне известно, остался незамеченным байроновский анализ хаоса путаных эмоций, охвативших Конрада, когда он узнал, какую ценою куплена его жизнь. Справедливо и великодушно он упрекает одного себя в преступлении Гюльнары. Он виновен в том, что любовь к нему влечет за собой гибель преданных ему женщин — нравственную для одной, физическую для другой.

Анализ загадочного характера — поэтической проекции типа сознания, возникшего под давлением новой и полной драматических контрастов эпохи — осуществляется Байроном, как и Скоттом, на основе психологических представлений, сложившихся в позднепросветительский период¹⁸. Но рационалистические методы анализа оказываются лишь частично приемлемыми, ибо осложняются лирическим прерационализмом, продиктованным эмоциональной вовлеченностью автора в душевные конфликты его героев.

Насколько сильно Конрад владел воображением автора, видно из того, что он задумал продолжение «Корсара» и в мае 1814 г. за несколько дней написал поэму «Лара».

¹⁸ Н. Я. Дьяконова. Вальтер Скотт и Шекспир. — «Филологические науки», 1974, № 6.

В краткой вступительной заметке поэт говорит, что читатель, вероятно, увидит в новой повести продолжение «Корсара» и, не подтверждая такое предположение, не опровергает его. По мнению М. Н. Розанова, характер Лары, знатного испанского гранда, вернувшегося в родные края после долгого, таинственного отсутствия, в сопровождении никому не ведомой женщины, переодетой пажом, своей глубиной и мрачностью настолько отличается от Конрада, что нельзя всерьез говорить о тождественности обоих героев¹⁹.

Действительно, различие между Конрадом и Ларой, между Гюльнаррой и пажом Каледом велико. Но различие это вполне соответствует заложенным в облике Конрада и Гюльнары внутренним возможностям. Уже в первой поэме ясно говорится, что Конрад горько задумывался над своей преступной жизнью (например, в ночь перед несостоявшейся казнью), что он предавался меланхолии и тоске, а в Гюльнаре подчеркивается самоотверженная готовность отдать жизнь за любимого человека. Эти же черты, углубленные годами, страданиями и бесплодными сожалениями, характеризуют Лару и Каледа; и то немногое, что известно об их отношениях, — об ее безмерной привязанности, которую он только принимает, — вполне соответствует ситуации, данной в «Корсаре».

5

Усиление трагических элементов в «Ларе» обусловлено неизбежным нарастанием скорби в душе того, кто подобно Конраду—Ларе чувствует, что лучшие его силы либо пропадают втуне, либо вовлекают его во вражду с землей и небом. Он знает, что для него спасения нет: даже перестав быть пиратом, он не может жить в мире с окружающими. В «Ларе» отражается углубляющийся с годами пессимизм Байрона. Об этом говорят его дневники и письма. Ощущение обостряющегося конфликта между ним и высшим обществом его страны преследует поэта; он осуждает свое участие в пустой светской жизни, презирает как успех своих сочинений, так и успех у женщин и не устает твердить о стремлении к постоянной деятельности, достойной гражданина и патриота.

¹⁹ М. Н. Розанов. Лара.— «Байрон». Под ред. С. А. Венгерова, Изд. Брокгауза — Ефрона, т. I, СПб., 1904, стр. 350.

Ставя Лару во главе крестьянского восстания, вызванного нестерпимым гнетом²⁰, и подчеркивая, что им руководили не столько альтруистические, сколько личные соображения (II,8), Байрон бесспорно отделяет своего героя от самого себя — доказательством служит вся жизнь поэта. Однако контрасты во внешнем и внутреннем облике Лары — гордого аристократа и заступника за всех обиженных, надменного и в то же время сострадательного, человека, улыбка которого «освещала уста, но не глаза», — эти контрасты были неотъемлемы от облика самого Байрона.

Противоречивое сочетание светлых и мрачных сторон было свойственно не только Конраду и Ларе, но, по признанию Байрона, и ему самому. Вальтер Скотт уверял, что поэт из любви к мистификации впес в портрет Конрада много черт собственной внешности, а в рассказ о юности Лары (I, 2—3) — явные автобиографические подробности. Безусловно, ни о каком совпадении автора и героя говорить нельзя, но психологическая их близость не вызывает сомнения. Анализ внутренней жизни героя включает и элементы самоанализа и личных признаний. Им снова подчинено действие поэмы. Смерть Лары в бою против феодалов и смерть верного до последнего вздоха Каледа логически завершает безысходность ситуации²¹.

Полтора года, отделяющие опубликование «Лары» (середина 1814 г.) от появления в свет «Паризины» и «Осады Коринфа» в начале 1816 г.²², были годами напряженных душевных переживаний и творческой работы. И то и другое заметно отразилось как в поэтической технике, так и в лирическом богатстве обеих поэм. Элементарность психо-

²⁰

Жестоки были нравы в том краю —
Народ согбен под игом тирании,
А деспоты безжалостность свою
В законы облекали вековые.
От княжских распрей, от кровавых смут
Изнемогал забитый нищий люд,
Стеная в муках и крича от страха.
Всегда коротким был неправый суд,
И недовольных ожидала плаха.

(II, 8. Перевод В. Топорова)

²¹ О восточных поэмах см. также: Н. Дьяконова. Байрон в годы изгнания, стр. 22—27.

²² «Осада Коринфа» была начата раньше, чем «Паризида», — в январе 1815 г., а в последние месяцы этого года и в начале 1816 г. Байрон работал над обеими поэмами.

логического рисунка в первой поэме, «Гяуре», заменяется проникновением в логику страсти в «Паризине». В новых поэмах любовь оборачивается и светлой, прекрасной своей стороной, раскрывающей все лучшее, что есть в любящем, и роковой, темной стороной, ведущей к позору и гибели. В обеих поэмах субъективное начало ограничено: в «Осаде Коринфа» — осуждением предательства, благодаря чему отделение автора от героя вполне явственно; в «Паризине» — последовательно психологически мотивированным рассказом о непреодолимой, по преступной любви Уго к молодой жене своего отца, принца Азо.

Поэма открывается описанием пленительной южной ночи. Все вокруг благоухает, радует глаз, ласкает слух (строфа первая). Ей противостоит вторая, построенная на свойственном народной поэзии отрицательном параллелизме: ни одна из ранее перечисленных и вновь названных прелестей природы не занимает прекрасную Паризину и ее любовника. Всепоглощающее чувство их раскрыто в третьей строфе в одних «абсолютах»:

And what unto them is the world beside,
With all its change of time and tide?
Its living things — its earth and sky —
Are nothing to their mind and eye.
And heedless as the dead are they
Of aught around, above, beneath;
As if all else had pass'd away,
They only for each other breathe;
Their very sighs are full of joy
So deep, that did it not decay,
That happy madness would destroy
The hearts which feel its fiery sway.

Весь мир со всеми переменами, которым он подвержен, земля, небо — все живое для них ничто. Они, как мертвые, безучастны к тому, что вокруг них, над ними и под ними. Даже вздохи их полны такой глубокой радости, что если бы не было ей конца, это счастливое безумие разрушило бы охваченные им сердца.

Четвертая строфа опять составляет контраст предыдущей: здесь блаженство свидания сменяется отчаянием разлуки, самозабвение страсти — сознанием несправимой вины. В пятой начинается движение повести к катастрофе: Паризина возвращается к мужу и во сне, продолжая гре-

знить об ушедшем Уго, будит и радуется супруга печальной лаской. Его восторг вытесняется гневом и ужасом, когда он из уст беспокойно спящей жепы слышит имя своего незаконнорожденного сына (строфа шестая). В седьмой вводится тема кровавой мести: Азо хочет убить неверную, но откладывает расправу до утра. В восьмой строфе происходит дознание, вина Паризины неопровержимо доказана. Девятая возвещает о суде над преступной четой. Последнее описание строится на контрасте между красотой Паризины и ее упижением, между былым подобострастием двора и его показным презрением к павшим (X), между раскаянием Уго и гордостью, не позволяющей ему склониться перед толпой, между нежной жалостью к возлюбленной и нежеланием выдать слабость (XI).

Далее передана речь Азо перед судом: он объявляет смертный приговор сыну и пощаду жене (XII). Звучит последнее слово Уго. Оно полно трагических противоречий. Он знает, что виновен, но бросает вызов отцу: тот отнял у него невесту, попрскнув его позором матери, которую сам обманул и покинул (XIII). В четырнадцатой рассказывается об отчаянии и внезапном безумии Паризины; в пятнадцатой и шестнадцатой — о приготовлениях к казни, о мрачном звоне монастырского колокола, об исповеди коленопреклоненного на эшафоте Уго, о зловещей пгре солпца на отточенном топоре.

Затем совершается казнь, и слышится раздирающий душу вопль безумной Паризины (XVII и XVIII); в девятнадцатой высказываются предположения о ее судьбе; в двадцатой говорится о вечной скорби Азо: он не нашел отрады ни в новой жепе, ни в сыновьях и медленно клонится к смерти, как пораженное молнией дерево.

Ни одна из поэм Байрона не отличается такой сжатостью, композиционной стройностью, такой концентрированностью чувств. Каждая строфа вносит новую тему или новый поворот сюжета. Пушкин противопоставил глубину этой поэмы написанной на аналогичную тему трагедии Расина «Федра»²³. Правда и неправота, страсть и жалость, блаженство и возмездие, превращение любви в зло, наказание ее смертью, вырождение справедливого протеста против тирании в тяжкий грех — все эти контрасты воспринимались как психологические откровения.

²³ А. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X. М., стр. 81.

Необычный оборот придастся и соотношению описанных в поэме чувств с миром природы. Хотя свидание любовников дано как часть этого прекрасного мира, и многообразные нежные оттенки неба, листвы, цветов соответствует многообразным оттенкам их переживаний, они сами слепы к великолепию, их окружающему. Так Байрон заставляет читателя с особенной остротой воспринять наступление любви, для которой полностью исключается все, что вне ее. Тем не менее перед лицом природы и ее естественных законов любовь права, поэтому она составляет с ней гармоническое, хотя и не осознанное единство; перед людьми и их законами любовь неправа — и вот позорные цепи, неумолимый суд и удар топора.

В «Паризине» даже статисты играют свою роль: толпа придворных отшатывается от осужденных, перед которыми еще вчера пресмыкалась. С любопытством и страхом стоят они у подножия эшафота, по никому и в голову не приходит заступиться за несчастного.

Английские читатели, а чуть позднее французские, немецкие, русские, американские и другие были от восточных повестей без ума. Современному читателю они кажутся несколько мелодраматическими, излишне прямолинейными. Но и он не может не почувствовать силу байроновского слова, отважность его восстания против всего, что гнетет человека. В жестокой атмосфере реакции он нашел путь к внутренней свободе и указал его другим.

Хотя «Паризина», так же как и другие ее «восточные» предшественницы, не оставляет сомнений относительно субъективного восприятия автора, здесь его отношение к персонажам и их проблемам гораздо сложнее и многограннее в соответствии с их более сложной противоречивой природой. Оно ясно высказано в насыщенной эмоциональности образных средств поэмы, а также в лирически окрашенных обобщающих размышлениях:

И кто ж из нас, кто страсти знал, —
Иль медлил, или трепетал
В подобный миг, или думать мог
О том, что краток счастья срок? ²⁴

(«Паризина», 3. Перевод А. н. Григорьева)

²⁴ Ср. также медитации в конце поэмы — о горечи сдерживаемых, непролитых слез,

Смелость самораскрытия, непринужденность в обнаружении своего «я» покоряла тем более, что представлялась разрывом с принятыми литературными условностями. Восточные повести не были исповедью автора, но они выражали его внутреннее смятение, его восприятие трагических аспектов эпохи.

Впоследствии, в сущности очень скоро, Байрон осудил свои повести и не раз выражал раскаяние в том, как много он сделал для того, чтобы испортить общественный вкус. Едва прошел год со времени появления последней из них, как Байрон написал поэму «Беппо» (1817), в которой пародировал романтический сюжет и необузданные страсти Гяуров и Корсаров. Еще годом позже, в поэме «Мазепа», аналогичная история рассказана гораздо более прозаично, как эпизод ветреной молодости, о котором вспоминает убежденный сединами воин, а внимающий ему шведский король под его мерную речь спокойно засыпает.

Несмотря на суровое суждение автора, восточные повести оставили глубокий след в сознании его современников и в истории литературы; именно они вызвали наибольшее число подражаний.

Субъективная лирическая повесть утверждала себя как новый жанр романтизма, в котором сложная поэтическая структура подчинена выражению личности поэта, его восстанию против фарисейства и злобной тупости господствующей идеологии. В то же время элементы рационалистической интроспекции и объективного анализа, как в «Корсаре» и «Ларе», получили дальнейшее развитие в прозе Байрона и затем в европейском психологическом романе.

ЛИРИКА ЛОНДОНСКОГО ПЕРИОДА

*Кто ты, таинственный? Еще не знаем мы.
Ты Смертный или Дух? Ты Ангел? Демон тьмы?
Кто б ни был, Байрон, ты — злой или добрый гений —
Люблю внимать ладам сих диких песнопений.*

А. де Ламартин

1

Восточные повести были признаны достойными автора «Чайльд-Гарольда». Многотысячные тиражи расходились в считанные дни, и публика нетерпеливо требовала новых и новых изданий. Между тем в короткий срок, который Байрову суждено было провести на родине, он списал и славу первого лирического поэта Англии.

Никто не мог соперничать с ним. Лирика Вордсворта и Кольриджа с трудом преодолевала сопротивление господствующих вкусов. Кольридж вообще печатался мало, а у Вордсворта все было непривычно, странно, почти смешно. Крайняя простота, полное отсутствие традиционных поэтизмов и образов, сосредоточенность поэта то на событиях сельской жизни, то на простейших переживаниях, с нею связанных и не входящих, с принятой точки зрения, в сферу искусства — все это крайне медленно завоевывало общее признание.

Значительно большей популярностью пользовались произведения таких эпигонов сентиментализма, как В. Л. Боулз (его сонетами восхищался молодой Кольридж), и изящные стихи поэтов-классицистов Сэмюэля Роджерса и Томаса Кэмбелла. Но на первом месте, до Байрона, стояли по общему мнению его друг Томас Мур и Вальтер Скотт. «Ирландские мелодии» Мура (с 1807 г.), музыкальные,

элегические, сентиментальные, призывали читателя сочувствовать переживаниям лирического героя, а также горестям угнетенной Ирландии, хотя Мур был очень осторожен и прибегал преимущественно к методу аллюзий, намеков и ассоциаций. Успехом пользовались наряду с поэмами Скотта и его баллады, отчасти им самим сочиненные, отчасти опубликованные им старые баллады (сборник «Песни шотландской границы»). Но во всей его поэзии преобладало повествовательное начало, и Скотт-лирик явно уступал Скотту-эпику (никто не понимал это лучше, чем он сам, что и стало одной из причин обращения его к эпическому жанру романа).

На этом фоне лирика Байрона казалась явлением почти сверхъестественным. Его стихи поражали и увлекали. В них открывался новый, еще не изведанный внутренний мир, удивительная способность страдать, причиняя страдания, и творить зло, стремясь к добру. В лирике и поэмах Байрона возникает образ настолько трагический и противоречивый, что к нему не подходили обычные мерки. Он неприемлем не только с точки зрения религиозной морали, но и с точки зрения рационалистической психологии просветителей, основанной на представлении о разумном эгоизме, о естественном стремлении к счастью как главном законе, управляющем человеком. Герой Байрона презирает счастье, враждует с богом и царями, терзает себя и других и гибнет под натиском разрушительных страстей. Зачитываясь Байроном, публика, так же как позднее Ламартин¹, долго не могла решить, кто волнует ее воображение — ангел или демон, дух света или мрака. Самые добросердечные называли поэта падшим ангелом и молились за его грешную душу, относя к нему его собственные слова о Гяуре: «если когда-нибудь злой ангел был облечен смертной оболочкой, — то был он». Почти так же говорил Байрон и о Ларе, называя его духом заблуждения, чужеземцем, брошенным в мир живых из иного мира (I, 18). В своей лирике он высказывает чувства, очень близкие тем, которые он приписал героям восточных повестей. Любовь Гяура он

¹ Прочитав посвященные ему стихи Ламартина, Байрон пришел в бешенство и хотел подать в суд на автора за сравнение его поэзии с «песнопениями ада» 13 июля 1820 г. он пишет Муру: «Не подсудно — песнопения ада?.. (многоочие по-видимому, заменяет слишком энергичные изъяснения гнева поэта. — И. Д.). Никогда с этим не примирюсь!»

сравнивал с раскаленной лавой и писал:

...Над землею
Поднять желания свои
Мы можем с помощью любви...
В любви мы небо приближаем
К земле.

(Перевод С. Ильина) •

О такой же исключительной, возвышающей любви пишет Байрон во многих своих стихах, например в стихотворении «К Тирзе» (To Thyrsa)

Встречая твой невинный взгляд,
Стыдилась страсть шептать моления.
· · · · ·
Терпеть, прощать — меня учи,
Как в дни, когда была со мною.
И пусть любви земной лучи
Надеждой станут неземною.

(Перевод Т. Щенкиной-Куперник)

Как и в восточных поэмах, в стихах к Тирзе потеря возлюбленной воспринимается одиноким героем как утрата единственного утешения в безотрадности существования:

О Тирза, явь ли или сон,
Ты стала для меня мечтой —
Ушедшей вдаль, за небосклон,
Звездой над зыбкой глубиной.
И кто сквозь горе и беду
Шагает, бурями гоним,
Тот помнит яркую звезду,
В ночи сиявшую над ним.

(«Нет, не хочу ни горьких слов» —

Away, away, ye Notes of Woe, 1811.

Перевод В. Левица)

Речь идет не просто о совпадении тех или иных строк или мотивов². Очень явной была тождественность общего

² Быть может, прямее всего сходство с восточными повестями проявляется в «Послании к другу в ответ на стихи, увещающие»



Байрон в 17 лет



Пьюстедское аббатство



Байрон в мантии Кембриджского университета



Августа Ли



Мери Чаворт в юности



Графиня Тереза Гвиччолл



Аннабелла Милбэнк (леди Байрон)



Томас Мур



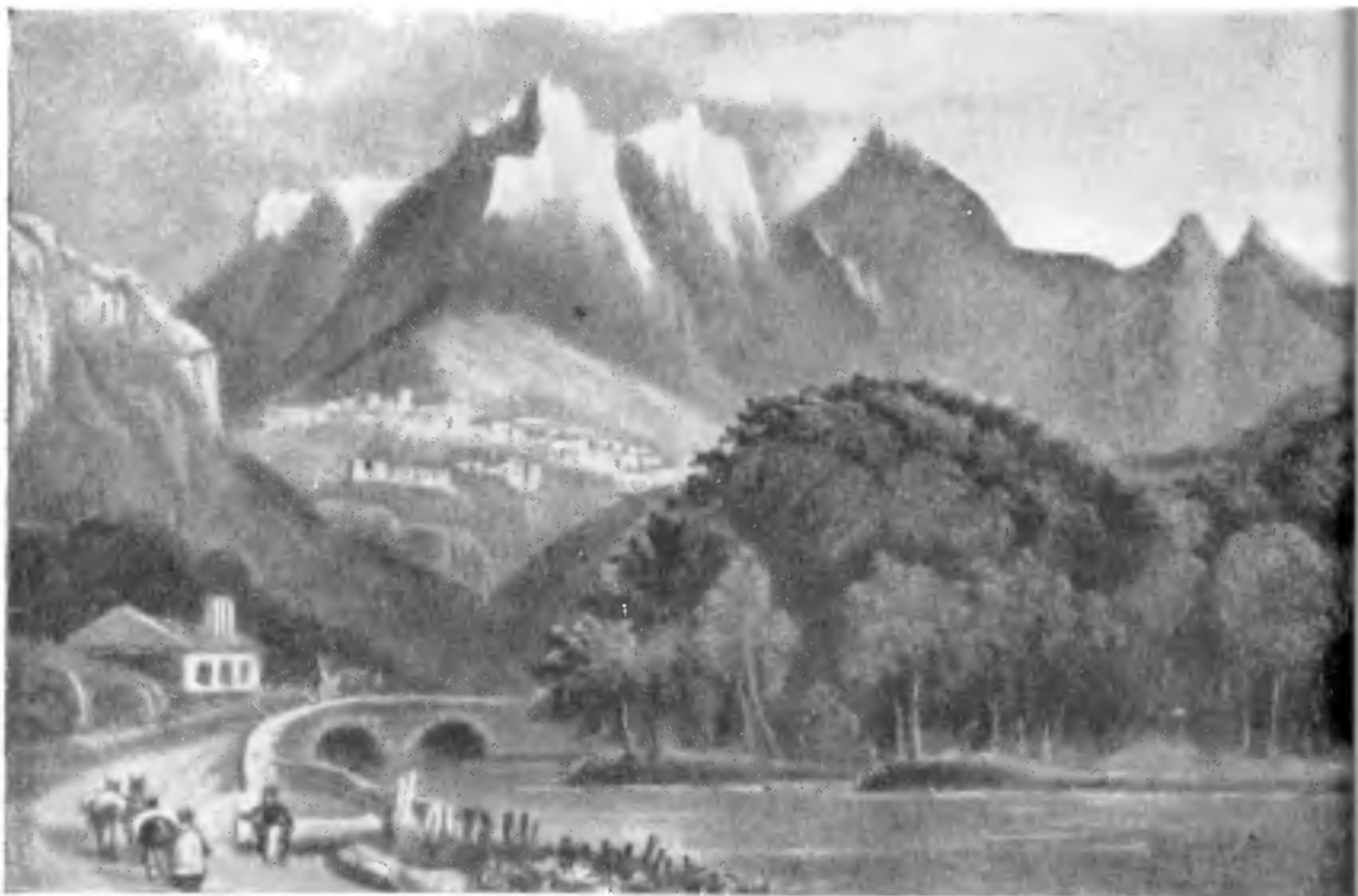
Сэр Вальтер Скотт



Перси Биш Шелли



Джон Кэм Хобхаус



Спитра



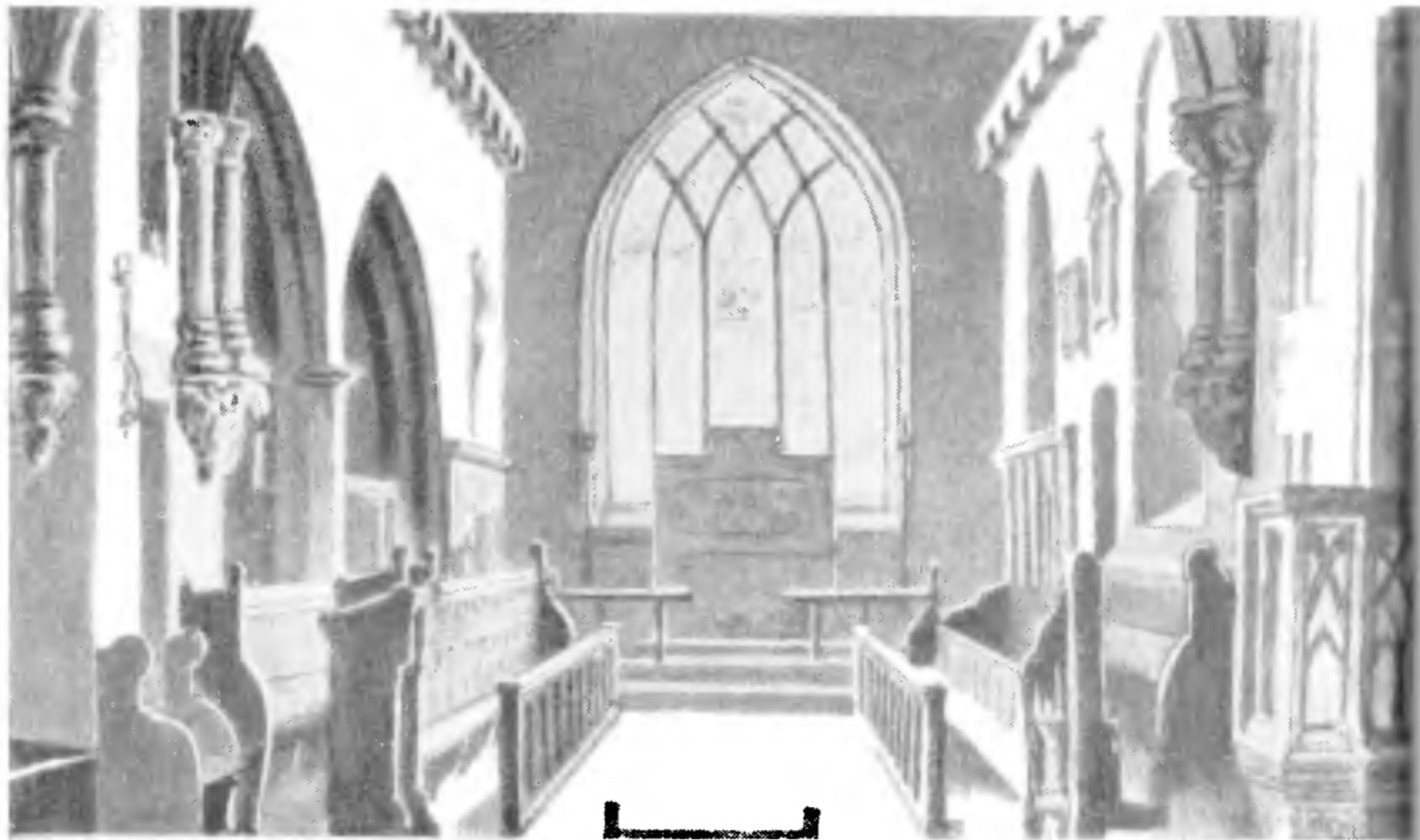
Буря в Гибралтарском проливе (начало XIX в.)



Шильонский замок



Озеро Леман (Женевское озеро). XIX в.



Внутренний вид церкви в деревне Хакнелл



Церковь в деревне Хакнелл, где похоронен Байрон

настроения и, пожалуй, еще более явной — одинаковая безмерность, безбрежность чувства. О Ларе Байрон писал: «Его способность к любви была больше, чем та, которая на земле становится уделом смертных, его ранние мечты о добре выходили за пределы возможного, и беспокойная зрелость сменила бурную юность» (I,18). Эти строки могли бы послужить эпиграфом ко многим стихотворениям поэта, как современным восточным повестям, так и им предшествовавшим.

«Муки, раздирающие сердце пополам», «свобода, слишком поздно доставшаяся рабу», «сердце, холодное, как мертвец» и готовое разорваться, «любовь, на которую печать наложила смерть», «Ночь, последовавшая за рассветом», «Вечность, сквозь которую сияет все, что в возлюбленной было бессмертным», — все эти и многие, многие другие выражения непостижимо сильных эмоций не могли не напоминать о героях восточных поэм:

В тоске не гаснет жар мятежный,
Горит за сенью гробовой,
И к мертвой пламень безнадежный
Святее, чем любовь к живой.

(«*Решусь, — пора освободиться*» —
One Struggle more and I am free. —

Перевод Ив. Козлова)

автора быть веселым» — «Epistle to a Friend, in Answer to some Lines exhorting the Author to be cheerful and to banish Care» (написано в октябре 1811 г.; опубликовано в 1830 г.). Одна из строчек (I am not what I was) очень напоминает слова Селима в «Абидосской невесте»: Thou know'st I said I was not what I seemed). А дальше поэт, вероятно не вполне серьезно, набрасывает контуры своего возможного будущего, в котором нельзя не узнать судьбу героев его поэм:

Но если через много лет
.....
Тебе расскажут невзначай,
Что чьих-то преступлений ряд
Вернул времен давнишний ад,
Когда услышишь ты о том,
Кому все в мире ни о чем —
Любовь, молва, известность,
стыд.

Кого и кровь не утешит,
Кто внес себя рукой своей
В число злодеев наших дней, —
Ты догадаешься — кто он...
Но пусть не будет клеймен
Он осуждением твоим.
Ты знаешь, как он стал таким.

(Перевод В. Мазуркевича)

Разумеется, Байрон ничуть не собирался стать преступником, но эту программу вполне осуществили его персонажи с такой же ссылкой на «смягчающие обстоятельства».

Под такими стихами без колебания подписался бы Гяур или Корсар.

Так и читали стихи Байрона его современники: они искали приметы Конрада и Лары в лирических признаниях поэта (ни на минуту не сомневаясь в их личном характере), а в мрачных чертах персонажей видели их создателя, человека необыкновенного внешнего облика и судьбы.

Смелость в высказывании чувств, о которых никто еще никогда не говорил, сочеталась у Байрона с политическим бесстрашием: кроме стихов, уже упомянутых, он сперва анонимно в 1812 г., а затем под своим именем в 1814 г. опубликовал «Строки к плачущей девушке» — дочери принца-регента (*Lines to a Lady Weeping*):

Плачь, дочь из рода королей!
Плачь над огнем твоим и над твоей страной.
О если б ты могла омыть слезой одною
Позор отца и бедствия людей!

(Перевод Г. Галиной)

Появление этих стихов вместе со вторым изданием «Корсара» вызвало, по словам поэта, «истеричку газет и бурю в городе»; оно послужило наглядным доказательством связи между политическим и литературным радикализмом: певец Корсара, грозы морей и сильных мира сего, был, как и следовало ожидать, неопровергательством основ. Страдающий герой прославленных стихов отождествлялся со своим создателем, восставшим против трона.

Необычайность поэзии Байрона, ее неукротимый пыл изумляли, но вместе с тем были легко понятны всем. Его стихи, казалось, были написаны на привычном уровне поэтической техники. Публика не замечала, что новизна мысли и чувства, наполнявшая стихи ее любимца, взрывала изнутри прежнюю форму. Она с удовольствием воспринимала и знакомую ей классицистическую оболочку (освященную для Байрона преклонением перед классицизмом как ведущим литературным стилем просвещения) и оригинальность, с которой поэт использовал уже известные ей образные средства в новой функции и в новых целях. Читатели переживали радость узнавания вместе с радостью ошеломляющих открытий.

Так, в английской литературе XVIII в. была широко представлена медитативная, философская поэзия. Во второй половине века особенно прославился «Элегия на сельском кладбище» Томаса Грея (1751) и поэма Эдварда Юнга «Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» (1745).

Авторы этих произведений и многочисленные их подражатели придали философским абстракциям лирическую, эмоциональную окраску.

Но лишь в творчестве Бернса и романтиков Блейка, Кольриджа, Вордсворта изящная сдержанность медитативной поэзии соединилась с порывистостью непосредственного переживания.

Такое соединение чрезвычайно характерно и для поэзии Байрона. Однако он резко отличался от своих предшественников. Осмеивая преувеличения и слабые стороны их поэтической системы, он не очень задумывался над внутренней ее сущностью и не был склонен ей следовать. Да и не мог ни один из более ранних поэтов сравниться с Байроном по универсальности своего дарования, по силе и страсти.

Образцом его философской лирики может служить «Euthanasia» (греческое слово, означающее «блаженная смерть», 1812). Говоря о своей готовности уйти из жизни, поэт вместе с тем размышляет о том, что может приковать нас к ней:

Увы, закон земной свершая,
В безвестный мрак уйду и я,
В ничто, где был ничем, не зная
Ни слез, ни счастья бытия...
И пусть нельзя мгновенья эти
Ни зачеркнуть, ни позабыть —
Но кем бы ни был ты на свете,
Отрадной все-таки не быть.

(Перевод Т. Гнедич)

Из признания вырастает общее рассуждение и с ним сливается. Таким же страстным раздумьем являются знаменитые стансы «Не может жизнь нам больше дать, чем отняла сама» — *There's not a Joy the World can give* (1815). В последней строфе обобщающие медитации о

тягостности земного бытия прерываются словно вскриком отчаянья:

Когда б я чувствовал, как встарь, когда б я был — что был
И плакать мог над тем, что рок умчал — и я забыл,
Как сладостна в степи сухой и мутная струя,
Так слез родник меня б живил в пустыне бытия.

(Перевод Вяч. Иванова)

Такой же характер имеет и стихотворение «К времени» (To Time) с его безотрадной философией стоической печали, со стремительными переходами от общих горестей рода человеческого к своим, личным.

Особенный отклик в сердцах нашли, однако, не медитативные, а любовные стихи Байрона. Лишь в редких случаях они лишены трагической окраски. Таковы, например, сонеты к Джиневре, знаменитые строки «Она идет в красе своей» (из цикла «Еврейские мелодии») и не менее знаменитые «Стансы» (1815):

Ни одна не станет в споре
Красота с тобой.
И, как музыка на море,
Сладок голос твой.

(*There be none of Beauty's Daughters.*

Перевод И. Огарева)

Это стихи о женском совершенстве, физическом и нравственном. Поэт пишет, «благоговейя богомольно перед святыней красоты», но здесь нет ничего от счастья любви, словно он не верит, что совершенство и радость могут стать его уделом.

2

В подавляющем большинстве случаев любовная лирика Байрона пронизана трагизмом. Новизна и здесь в том, что горести любви воспринимаются как часть скорбного бытия современных людей, обреченных на душевное одиночество, непонимание, разобщенность. Поэтому главные темы Байрона связаны с неизбежными в любви утратами. Если любовь гармонична и светла, ее обрывает смерть —

этой теме посвящен замечательный цикл стихов к неизвестной «Тирзе». Переживший любовь остается еще более одиноким, ушедшее счастье лишь подчеркивает его потерянность и горе (этот мотив звучит в «Гяуре» и «Корсаре»).

С любовью-утратой тесно связаны в лирике Байрона любовь и вина, любовь и измена, любовь и необходимость разрыва. Опять-таки эта тема была одной из центральных в восточных повестях. Ей посвящено несколько прославленных стихотворений Байрона. Одно из них, «Прости» (1814), вошло в русскую литературу благодаря переводу Лермонтова. Привожу его последние слова:

Не мне о счастье бредить гновь,
Лишь чувствую (и мог снести),
Что тщетно в нас жила любовь.
Лишь чувствую — прости! прости!

Отчаяние разлуки в этом стихотворении так велико, что подчиняет себе всю его внутреннюю и внешнюю структуру³. «Многократное повторение односоставного восклицательного предложения «Farewell» («Прости»), замыкающего обе строфы (эпифора), обилие гипербола («beyond the sky» — выше неба; «more than tears of blood can tell» — больше, чем могут сказать кровавые слезы; «ne'er shall sleep again» — никогда не уснет опять; «fondest prayer» — самая страстная мольба), частые синтаксические переносы (enjambements), прерывающие плавное течение смыслового ритма («...if ever fondest prayer/ For other's weal

Farewell! If ever fondest prayer
For others' weal avail on high,
Mine will not all be lost in air,
But waft thy name beyond the sky.
'Twere vain to speak — to weep — to sigh:
Oh! More than tears of blood can tell,
When wrung from Guilt's expiring eye,
Are in that word — Farewell! — Farewell!
These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain,
Awake the pangs that pass not by,
The thoughts that ne'er shall sleep again,
My soul nor deigns, nor dares complain,
Though Grief and Passion there rebel:
I only know we loved in vain —
I only feel — Farewell! — Farewell!

avail on high...; in my brain/Awake the pangs»...), нагнетание понятий в их парастающей экспрессивности — климакс («'Twere vain to speak — to weep — to sigh...»), необычайная эмоциональность эпитетов и метафор... — все это, будучи скопцентрировано в двух строфах небольшого стихотворения, служит воплощением необычайной страстности, могучего эмоционального пафоса и придает всему стихотворению характер напряженного драматизма при потрясающем лаконизме выражения»⁴.

Весь строй стихотворения, пронизывающие его скорбь и возмущение жестокостью судьбы, страсть и гордый стоицизм резко выделяют «Прости» на фоне элегически окрашенной сентиментальности, господствовавшей в английской лирике начала XIX в. Недаром оно увлекло Лермонтова.

Еще более драматичны стансы «Я не могу ни произнести, ни начертать твое название» (1814). Как и многие стихи того периода, стансы должны были быть положены на музыку. С первых же слов читатель словно подхватывает вихрем противоречивых чувств: любовь и раскаяние, стыд и гордость — все смешалось воедино. Сперва создается впечатление, что любовники расстались, но к концу оказывается, что они навсегда вместе⁵; он говорит о ее вине, но надеется, что в ответе будет он⁶; он предвидит, что она может разбить его сердце и погрузить его душу во мрак и горе, но тут же дает понять, как безмерно их счастье⁷. Алогизм страсти подчеркивается здесь союзом «и», соеди-

⁴ С. Б. Чудаков. О некоторых художественно-стилистических особенностях лирики Байрона. — «Филологические науки», 1962, № 4, стр. 150—151.

⁵ Too brief for our passion, too long for our place were those hours... — «Слишком кратки для нашей страсти, слишком долги для нашего покоя были эти часы» (I speak not, I trace not, I breathe not thy name — строфа I)... And our days seem as swift, and our moments more sweet, With thee by my side, than with worlds at our feet — «и наши дни кажутся более быстрыми, и мгновения более сладостными, если ты рядом со мною, чем когда у ног наших расстилаются миры» (строфа IV).

⁶ ... there is guilt in the fame ... «с твоим именем связана вина»; ... mine be the guilt — «пусть вина будет моей» (строфы I и II).

⁷ This soul in its bitterest blackness shall be,
And our days seem as swift, and our moments more sweet ..
«Моя душа будет пребывать в горьчайшем мраке, и наши дни кажутся более быстрыми и мгновения — более сладостными...» (строфа IV).

няющим вопреки своей обычной функции взаимно противоречивые утверждения.

Потрясенные чувства поэта выражаются в стремительном ритме стихотворения, в метрических вольностях, в многократно повторенном эффекте неудержимого нарастания⁸. Оно во всех трех случаях осуществлено с помощью глаголов, и это сообщает движению эмоций особый динамизм. Противоречивость их дается Байроном в непрерывных антитезах⁹. Строгий ритмический и грамматический параллелизм, т. е. соблюдение формального равенства обеих частей противопоставления, как бы намекает на равное их значение.

Лексика стихотворения носит явный отпечаток классицистических влияний. Преобладают абстрактные существительные (горе, вина, слава, страсть, покой, радость, горечь, скорбь, любовь, веселье), традиционно поэтические эпитеты (быстрые дни, долгие часы, сладостные мгновения). Даже глаголы имеют абстрактный характер (раскаиваться, отрекаться, прощать, покидать, вознаграждать, укорять, отказываться, удивляться). Ни один из них не вызывает конкретно-образного представления. Метафоры по большей части принадлежат к тем, которые распространены в поэзии конца XVIII в. (слеза, которая горит на ланите, порвать цепи, разбитое сердце, миры у наших ног). Но есть и явные исключения, как, например, «молчание сердца» (*silence of heart*), горьчайший мрак (*bitterest blackness*), которые, безусловно, не классичны¹⁰.

Не классичен и размер стихотворения — анапест — вместо излюбленного героического двустопия, и резкие переходы от него к амфибрахию, как бы отмечающие резкие сдвиги в настроении пишущего; не классичны и переносы из строки в строку (*one sigh of thy sorrow, one look of*

⁸ *I speak not, I trace not, I breathe not thy name* — «я не произношу, не пишу, не шепчу твое имя» (строфа I); *We repent, we abjure, we will break from our chain — We will part, we will fly — to unite it again!* — «Мы раскаиваемся, мы отрекаемся, мы порвем наши цепи, — мы расстанемся, мы бежим — чтобы снова связать их» (строфа II).

⁹ *Too brief for our passion, // too long for our peace //* — «слишком короткие для нашей страсти, слишком длинные для нашего покоя» (строфа II); *Oh! thine be the gladness, // and mine be the guilt!* — «пусть радость будет твоей, а вина моей» (строфа III), и др.

¹⁰ Подробнее об этом см.: *N. Diakonova. Three Centuries of English Poetry*. Л., 1967, p. 124—127.

thy love // Shall turn me or fix...)). Но особенно противоречит классицизму откровенно личный, несдержанный тон, многочисленные логические и психологические противоречия — вплоть до грамматических несоответствий¹¹. Индивидуализм Байрона, его бурный лиризм, пристрастие к самораскрытию целиком принадлежат новой романтической поэзии.

Наконец, в этом ряду стихов о виновной любви и трагической разлуке назовем «Расставанье» — When we two parted (1814). Даже самые враждебные Байрону английские критики признают «техническое совершенство» и музыкальность этого стихотворения:

Помнишь печалась,
Склоняясь пред судьбой,
Мы расставались
Надолго с тобой.
В холоде уст твоих,
В сухости глаз
Я уж предчувствовал
. Нынешний час.

(Перевод С. Маршака)

Короткие, ритмически исправленные строчки звучат, как если бы говорящий не доверял своему дыханию, боялся, что не сможет досказать, что не хватит сил. Среди стихотворений Байрона «Расставанье» резко выделяется простотой и сдержанностью. Здесь нет никаких крайностей, никаких гипербола, никаких превосходных степеней; полностью отсутствуют привычные для Байрона поэтические эпитеты. Кроме нейтральных «бледный» и «холодный» (Pale grew thy cheek and cold), почти изъяты прилагательные; в поле сознания вступают слова самые элементарные, «первоначальные», «слова первой необходимости» — «молчанье», «слезы», «поцелуй», «печаль»¹².

Слова эти скромны, почти неприметны, лишены свойственной Байрону патетики и повышенной экспрессивно-

¹¹ Thy lip shall reply not to them, but to mine — буквально: твои уста ответят не им, а моим.

¹² И. Берковский. Лирика Байрона. — В кн.: Джордж Байрон. Лирика. М. — Л., 1967, стр. 23.

Сложность душевных движений поэта — никому не приходило в голову отделить от него «лирического героя» — близко напоминает психологические конфликты, изображенные в восточных повестях. Но по сравнению с ними в большинстве лондонских стихов 1811—1816 гг. господствует некоторая осторожность в выражении эротических эмоций. Байрон в какой-то степени соблюдает принятые условности. Это особенно заметно в его салонных, альбомных стихах и в его стилизациях новогреческих и португальских песен с характерной для них поэтизацией любви.

Вместе с тем возникает в этих стихах и тема, совершенно чуждая восточным повестям. Интересно, например, обращение к неизвестной (по предположению комментаторов, к будущей жене), в котором он предостерегает юную красавицу от корыстных поклонников, привлеченных к ней не любовью, а золотом («Любовь и золото» — Love and Gold — не датировано). В стихотворении «О цитате» (On the Quotation, 1812) Байрон осмеивает пылкую «любовь на неделю» и цинично вычисляет, что через год-два отвергнутые поклонники неверной составят... целую бригаду! Скептицизм, насмешка в этих стихах предваряют мотивы более поздней поэзии Байрона.

3

Особое место среди лирики лондонского периода занимают «Еврейские мелодии» (1815). Байрон работал над ними во второй половине 1814 и в начале 1815 г. Они были задуманы как слова для песен, которые должны были сочинить и исполнить молодые композиторы Натан и Брам. Стихи и ноты к ним были изданы в апреле 1815, а вторая часть — в 1816 г.

Название этого цикла не вполне соответствует его содержанию. Так, в сборник вошли три любовные песни, свободные от какой бы то ни было восточной тематики: «Она идет в красе своей», «Ты плачешь», «Скончалась она во цвете красоты» (She walks in Beauty, I saw thee weep, Oh! snatch'd away in Beauty's Bloom). Они неотличимы от любовной лирики Байрона тех лет. Два первых рисуют, при внешнем различии, один и тот же пленительный женский образ, наделенный духовной и физической красотой, вну-

шающий одни светлые чувства, естественно ассоциирующиеся с прекрасным в природе.

Вечерних облаков кайма
Хранит свой нежный цвет,
Когда весь мир объяла тьма
И солнца в небе нет.
Так в глубину душевных туч
Твой проникает взгляд:
Пускай погас последний луч —
В душе горит закат.

(«Ты плачешь» — *I saw thee weep.*

Перевод С. Маршак)

Единство красоты внешней и внутренней зиждется на абсолютной уравновешенности всех оттенков и черточек, из которых складывается облик женщины. Этот идеал совершенства и гармонии, по-видимому, возникает по противоположности с трагическим разладом и смятением, свойственным самому поэту.

Далее в цикл «Еврейских мелодий» произвольно включены философско-лирические стихи, также имеющие аналогии в поэзии Байрона лондонского периода. Самое известное из них — «Неспящих солнце» (*Sun of the sleep less*):

Неспящих солнце, грустная звезда,
Как слезно луч мерцает твой всегда,
Как темнота при нем еще темней,
Как он похож на радость прежних дней!
Так светит прошлое нам в жизненной ночи,
Но уж не греют нас беспильные лучи;
Звезда минувшего так в горе мне видна,
Видна, но далека, — светла, но холодна.

(Перевод А. К. Толстого)

Подобно подавляющему большинству лирических произведений Байрона, это стихотворение сочетает глубину мысли с интенсивностью чувства: меланхолия поэта распространяется даже на звездное небо, спящее над ним, придавая его переживаниям вселенский характер. Проекция своего «я» во вне, огромная сила, с которой Байрон воплощает характерное для романтиков лирическое мировосприятие, определяет его место в истории европейского

романтизма. Как во всех лучших стихах Байрона, в строках, посвященных печальной звезде, из зрительного образа — дрожащего света звезды, не рассеивающего, а подчеркивающего окрестный мрак, — рождается обобщающая мысль: воспоминание о свете прошлых лет не несет обновления, оно заставляет только большее ощутить безотрадность настоящего. Эта мысль очень близка знаменитым словам Франчески да Римини: «Нет большей горести, как вспоминать о счастливых временах в несчастье».

Таким же отвлеченным от западной темы лирико-философским излиянием является стихотворение «Если там за небесами...» (If that high World). Оно написано о том, что всегда волновало Байрона (и его друга Шелли) — о бессмертии души. Поэт хотел бы в него верить — ведь это утешительная вера. Но сомнение гораздо сильнее. Стойкость зрения ортодоксальной религии сама условная форма («если там за небесами») уже констативна. Да и пужно — то автору бессмертие лишь для того, чтобы соединиться на небе с тою, с кем на земле он был разлучен, чтобы забыть о страданиях, выпавших на его долю, как и на долю всех смертных.

Сходные размышления, также посвященные общепhilosophический характер, звучат и в стихотворениях «Когда наш прах оледенит немая смерть» и «Все суета, сказал Учитель» (When Coldness wraps this suffering clay; All is Vanity, saith the Preacher). Оба они навеяны Экклеспастом, но направление мысли Байрона не религиозное, а мирское, светское. Первое из них даже не имеет прямых параллелей в библейском тексте, и поэт в сущности мечтает только о свободе от земных пут; эта свобода представляется ему возможной лишь с окончанием жизни.

Выход из тесных рамок чувственного бытия кажется ему необходимым для того, чтобы раскованный и неограниченный дух мог приобщиться высоких и вечных тайн вселенной — идея в сущности фаустовская, хотя Байрон в то время еще драму Гёте не читал.

Ничего от традиционно религиозного мировоззрения здесь нет — менее всего от христианских надежд на блаженство посмертного существования. Так же точно и вторая из названных «мелодий» от имени библейского мудреца выражает общие мысли о бренности и тщете жизни, о печали одинокой души.

Словами многострадального Иова «пронесся некий Дух

передо мной» (A Spirit passed before me) Байрон говорит о бессилии человека перед высшими силами, перед богом. Эта мысль смущала его всю жизнь, но в своем позднейшем творчестве он решительно восстал против такой концепции; да уже в самих этих «мелодиях», по верному замечанию М. Кургинян, «скорбь за людей, обреченных на страдания, находящихся во власти грозных и певедомых им сил, не лишает Байрона гордой веры в человека, в его возможность бороться, противостоять враждебному миру» ¹⁴.

Библейские мифы, заимствованные из Ветхого завета ситуации, исторические повествования, произведения восточной мудрости, песнопения — великая нестрога сюжетов и жанров, представленных в Библии, — оказываются для Байрона формой, в которую облачаются его сомнения и философские поиски ¹⁵.

Библия была одной из любимых книг Байрона и сопровождала его даже во время его последнего путешествия. Такое пристрастие, однако, не свидетельствует о его религиозности. Характерно, что поэт был равнодушен к Новому завету, — хотя многое из нравственного учения Христа принимал. Его восхищала дикая поэзия Ветхого завета, описанные здесь героические события, высокие страсти, своеобразие отразившейся в Библии архаической этики.

Не забудем, что с тех пор, как начали появляться английские переводы Библии, особенно перевод 1611 г., необычайно талантливый и поэтический, — Ветхий и Новый завет стали повседневной духовной пищей каждого грамотного англичанина. Библия так и называлась «Книга» (The Book — определенный артикль придает смысл «единственная книга»). Начавшееся в это же время пуританское движение (от слова *purus* — чистый) было направлено одновременно на «очищение» церкви, нравов и политической жизни от злоупотреблений властью, знати и высших чинов церковной иерархии. Идеология пуританизма палло-

¹⁴ М. Кургинян. Джордж Байрон. М., 1958, стр. 78.

¹⁵ «Религия — это источник, в котором я никогда не нахожу и вряд ли когда-нибудь смогу найти утешение... Зачем я пришел сюда, я не знаю. Куда отправлюсь отсюда — бесполезно спрашивать. Среди мириад существующих и уничтоженных миров — звезд — систем — бесконечности — стоит ли тревожиться о каком-то атоме?» Письмо к Аннабелле Мильбэнк, 3 марта 1814. «Letters and Journals», vol. III, p. 498. Ср. там же, стр. 403, 26 сентября 1813.

жила отпечаток на английскую революцию 40-х годов XVII в., которая, по известному выражению Маркса, «рядилась в библейские одежды» и проникнута «страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета».

На библейских мотивах строятся поэмы величайшего поэта английской революции Джона Мильтона, и политическая оппозиция в Англии еще в XIX в. сочеталась с оппозицией религиозной, опиравшейся на библейскую традицию. Вдохновение, а главное, доказательства своей правоты враги господствующей идеологии и религии искали на страницах Священного писания. Поэтому язык Библии, ее предания, пророчества и песни (псалмы) неотъемлемы от развития английской мысли и, в частности, революционной мысли.

У Байрона во многие библейские мотивы привносится героическая тема или во всяком случае она заметно усиливается. Таково стихотворение «Дочь Иеффая» (Jephtha's Daughter). Она добровольно приносит себя в жертву, чтобы отец мог выполнить обет, данный богу, который испослал ему победу над врагами. В предсмертную речь дочери Иеффая Байрон вводит гордые слова, отсутствующие в подлиннике («Книга судей», глава II, стихи 30—40):

Чтоб отчизна не знала цепей,
Не жалею я жизни своей.

Неузнаваемо преобразается библейский сюжет в «мелодии» «Душа моя мрачна» (My soul is dark). В 17-й главе (стихи 14—23) Первой «Книги царств» рассказывается о том, как в израильского царя Саула вселился злой дух, а юный воин и певец Давид изгонял его, играя на гуслях, и сделался царским оруженосцем. У Байрона этот незатейливый сюжет обретает огромную зловещую силу, превращаясь в изливание тоски, отчаяния, страстной жажды исцеления:

Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки;
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.
Страданиями была упитана она,
Томилась долго и безмолвно;
И грозный час настал — теперь она полна,
Как кубок смерти, яда полный,

В своем непревзойденном переводе этого стихотворения Лермонтов еще усилил трагические интонации подлинника: Байрон оставляет страдальцу надежду — «это тяжелое сердце обречено узнать все худшее и разорваться — или уступить влиянию песни». Лермонтов добавил от себя и отсутствующий в подлиннике «кубок смерти, яда полный» и «венец», который больше подчеркивает связь мелодии с библейским текстом.

Саулу посвящено еще несколько «мелодий», и во всех, по сравнению с Библией, гораздо сильнее выдвигается мрачное, величественное, героическое начало. Таковы «Саул», «Песня Саула перед последним боем» (Song of Saul before his last Battle¹⁶) и прекрасно переведенные поэтом-демократом А. Плещеевым строки:

Ты кончил жизни путь, герой!
Теперь твоя начнется слава —
И в песнях родины святой
Жить будет образ величавый,
Жить будет мужество твое,
Освободившее ее.

(Thy Days are done)

Выбор Байрона неизменно падает на мотивы, связанные с тем, что волнует его как современника невиданного наступления тирании, жаждущего не просто узреть ее падение, но и способствовать ему. Когда Байрон, следуя духу Священного писания, пишет о вере и преданности ей («Если б был я неверным, как ты говоришь»), за этим стоит призыв к сохранению достоинства и стойкости убеждений. Речь идет не столько о религиозных, сколько о нравственных принципах.

То же относится и к стихотворению «На арфе священной монарха-певца». Хотя герой его царь Давид, Байрона он интересует лишь как автор псалмов, переживших

¹⁶ Эта песня целиком придумана Байроном. В уста Саула вложены слова, уместные в устах доблестного военачальника древности, вынужденного вести войска в неравный бой:

Если войско мое от врага побежит, —
То не дай пережить мне тот миг роковой,
Пусть умру я, сраженный твоею рукой.

(Перевод П. Козлова)

царство того, кто их сложил; библейская реминисценция перерастает в гимн во славу поэзии, более сильной, чем троны царей,— возвышающей и облагораживающей сердца.

Из двадцати трех «Еврейских мелодий» лишь восемь непосредственно касаются древних обитателей Иудеи и основываются не только на псалмах («На реках вавилонских мы сидели и плакали» — *By the Rivers of Babylon We sat down and wept*, псалом 137) и на книгах библейских пророков («Видение Валтасара» — *Vision of Belshazzar*, кн. Даниила, 5), но и на свидетельствах древних историков, например Иосифа Флавия. Все они имеют более широкий смысл, чем явствует из их названия. Нельзя не согласиться с утверждением А. А. Елистратовой, что «в этих стихах поэтически обобщается тема исторических судеб народа, который рвется к свободе и ненавидит своих угнетателей... Поэт создает грозные картины национально-освободительных битв, крушения государства, страданий порабожденного народа»¹⁷. А. А. Елистратова справедливо указывает на тесную связь лирического цикла Байрона с современностью, с жизнью Европы на пороге реставрации¹⁸.

Библейские образы переосмыслиются поэтом и становятся выражением его революционной ненависти к деспотизму и вместе с тем его трагических раздумий над уделом людей и народов. Сторонникам биографического метода есть над чем призадуматься, если припомнить, что «Еврейские мелодии» писались осенью-зимой 1814/15 гг. во время сватовства и медового месяца. Поистине странные стихи для жениха и новобрачного!

4

Библейские мотивы продолжали занимать Байрона и в последующие годы и каждый раз подвергались переосмыслению, доходившему до решительного разрыва с религиозной ортодоксией. Но независимо от учений Библии, ее поэзия всегда с детских лет питала воображение Байрона и чрезвычайно способствовала освобождению его от услов-

¹⁷ А. А. Елистратова, Байрон. М., 1956, стр. 91.

¹⁸ Там же.

ностей и абстракций классицистического стиля. Самые простые и привычные образы приобретают у поэта новую выразительность благодаря тому, что в контексте его общественно-философских взглядов они наполняются новым смыслом. Так, традиционное обращение к одинокому светилу, озаряющему небосвод, у Байрона оборачивается скорбью о том, что холодный свет звезды только усиливает темноту. Может быть, Байрону вспоминались известные строки из «Потерянного рая», в которых Мильтон описывает преисподнюю, где «в огне нет света, А как бы зримый мрак» (песнь I). Образ близкий, но у Байрона данный по-своему.

Несмотря на сюжетную и даже жанровую пестроту, несмотря на многократные, в сущности явно преобладающие отклонения от заданной темы, «Еврейские мелодии» обладают известным единством, определяемым единством построения и мирозерцания автора, его поэтической индивидуальности. Стремление к абсолютному совершенству, то, что В. М. Жирмунский так точно назвал «духовным максимализмом»¹⁹, презрение и печаль при мысли о неадекватности реальной действительности высшим критериям, расширение сферы личных эмоций до той степени, когда они в соответствии с законами романтического восприятия жизни сливаются с историческими и политическими размышлениями по меньшей мере всеевропейского масштаба,— эти аспекты личности Байрона воплотились в его «Мелодиях» и отметили их единой печатью умственного и нравственного величия. Мера его может быть лучше оценена при сопоставлении с «Ирландскими мелодиями» Томаса Мура, поэта талантливого, но лишь поверхностно касавшегося тех проблем, которые одухотворяют творчество Байрона и делают его самым могущественным выражением романтизма в литературе.

К «Еврейским мелодиям» примыкают стихи, имеющие фольклорные «светские» источники. Их Байрон писал на протяжении всего своего творческого пути.

О неизменном интересе поэта к народному творчеству подробно пишет М. П. Алексеев: «Испанские, албанские, новогреческие, сербские, турецкие, немецкие, тирольские, итальянские и даже поллинезийские песни в разное время

¹⁹ В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Байрона.— В кн.: Джордж Байрон. Драммы. Пг.— М., 1922, стр. 36.

с большой силой привлекали его внимание, вызывали охоту к переводу и подражанию»²⁰.

Подражание албанской народной поэзии появляется, мы видели, во второй песни «Чайльд-Гарольда», а поэзии туземцев Тихоокеанских островов — в поэме «Остров». Данью фольклористским увлечениям Байрона являются «Перевод новогреческой песни» (Translation of the Romaic Song, 1811), «Песня греческих повстанцев» (Translation of the famous Greek War Song, 1811), «Перевод новогреческой любовной песни» (Translation of a Romaic Love Song, 1812), «Песня сулиотов» (Song to the Suliotes, 1823) и ряд других²¹.

Народным творчеством вдохновлена, по словам М. П. Алексеева, известная «Песня для луддитов» (Song for the Luddites, 1816). «Собирая материал для своей первой парламентской речи, Байрон отправился в 1812 году в один из центров восстания — Ноттингем. Неподалеку от этой местности пахотился Шервудский лес — прославленное в балладах убежище Робина Гуда с его удалой дружиной... Из той же Шервудской дубравы вновь ждали сильного и грозного вождя. Он получил и свое имя: Нэд Лудд»²². С его легендарным именем связывали свои надежды рабочие-луддиты, уничтожавшие машины, которые вытесняли их труд и лишали куска хлеба. «Байрон не мог не знать образцов этого фольклора; поэтому и его «Песня для луддитов» создана совершенно в стиле подлинных луддитских песен»²³:

Как за морем кровью свободу свою
Ребята купили дешевой ценой,
Так будем и мы: или сгинем в бою,
Иль к вольному все перейдем мы житью,
А всех королей, кроме Лудда, — долой.

(Перевод Н. Холодковского)

Слова «за морем» в сочетании с упомянутым в последней строфе «Деревом свободы», воспетым еще Бернсом в стихотворении «Дерево свободы», показывают, что

²⁰ М. П. Алексеев. Байрон и фольклор. — В кн.: «Из истории английской литературы». М. — Л., 1960, стр. 333.

²¹ Там же, стр. 324—325, 331.

²² Там же, стр. 339.

²³ Там же, стр. 341.

Байрон считает французскую революцию образцом для Англии. Все в этой песне овеяно героикой народного сопротивления, все связано с поэтикой фольклора (как, например, черная кровь злодея, черное сердце и т. п.). Пафос освободительной борьбы окрашивает фольклорные мотивы лирики Байрона, так же как библейские.

Свидетельством вовлеченности поэта в события, далеко выходящие за пределы его личных обстоятельств, служат стихи, посвященные Наполеону (1814—1816).

Отношение Байрона к французскому императору было сложным. Он превосходно понимал, что, захватив власть и употребив ее во зло народам для новых и новых агрессивных войн, честолюбец Наполеон не оправдал возложенных на него надежд и порвал связь с великими революционными событиями, вызвавшими из ничтожества бедного корсиканского офицера. Вместе с тем личность Наполеона и поразительная его история никогда не теряли обаяния для Байрона. В самом возвышении, чуть ли не в короновании его — человека безвестного и не родовитого, всем обязанного только силе воли и таланта, — был заключен вызов последственной, законной («легитимной») власти, вызов феодальному общественному принципу. По словам известного крайне «левого» журналиста Уильяма Хэзлитта, даже коронованный Наполеон казался воплощением духа 1789 г., ибо только революция могла настолько потрясти «основы» монархии, чтобы на ступени тропа мог взойти вчерашний капрал.

Урезав политические свободы, император сохранил такие завоевания революции, как отмена феодальных привилегий, равенство граждан перед законом, возможности для выдвижения талантливых людей простого звания. Они могли стать — и становились — даже маршалами и сановниками Франции.

Необычайная судьба Наполеона, ореол непобедимости и славы, венчавший его так много лет, наивная идеализация его в широчайших кругах французского общества, почти магнетическое его воздействие на подданных, а в какой-то степени и поэтизация его в картинах известных художников привели к тому, что с Наполеоном ассоциировалось для Байрона, как и для многих романтически настроенных молодых людей его времени, представление о герое, о сильной волевой личности, непокор-

пой господствующим обстоятельствам. Недаром в кабинете Онегина возле портрета лорда Байрона стояла статуэтка Наполеона

Под шляпой с пасмурным челом
С руками, сжатыми крестом ²⁴.

Даже для Пушкина, родившегося на десятилетие позже и обладавшего огромной исторической проницательностью, Наполеон — «великий человек», который «увид лаврамы» цепи, возложенные им на свой народ. В глазах русского поэта он гений, властитель дум своих современников, павший рядом с самим Байроном, который в своем увлечении наполеоновской легендой заходил еще дальше. К тому же в отношении Байрона к французскому императору была немалая доля вызова: одного того, что официальная английская печать именовала его преимущественно «корсиканским людоедом» ²⁵, было достаточно для того, чтобы Байрону несудержимо захотелось противопоставить свой голос хору псевдопатристических восхвалений, — за счет врага, — отечественных порядков и деятелей. Это не мешало ему сознавать, что правление Наполеона угрожает мирному благополучию стран Европы.

Двойственность позиции Байрона отражает прежде всего реальные противоречия исторической роли Наполеона ²⁶, с одной стороны, с его царствованием связано дальнейшее устранение пережитков феодальной системы и расширение буржуазных реформ, с другой, — подавляя национальную независимость Италии, Испании и бесчисленных германских государств, угрожая России и Англии,

²⁴ Л. Н. Толстой, представляя читателям такого недюжинного участника антинаполеоновских войн, как князь Андрей, заставляет его вынести французскому императору такой приговор: «Наполеон как человек велик на Аркольском мосту, в госпитале в Яффе, где он чумным подает руку, но ...но есть другие поступки, которые трудно оправдать» (Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 томах, т. IV. М., 1951, стр. 28).

²⁵ Когда героиня Теккерея Бекки Шарп, покидая в 1814 г. школу, кричит на зло досадившей ей учительнице: «Да здравствует император!», — ее подруга напугана так, как если бы услышала «Да здравствует дьявол!» («Ярмарка тщеславия», глава 1).

²⁶ Как объяснял Байрон, «Наполеон был противоположен самому себе» (Th. Medwin. Conversations with Lord Byron. Princeton Univ. Press, 1966. p. 181).

навязывая Европе ужасы непрекращающейся войны, Наполеон выступал в роли притеснителя, опасного для всеобщего мира и процветания. Вместе с тем двойственность в отношении Байрона к Бонапарту показывает, что, хотя поэт неизменно был тираноборцем, он преклонялся перед сильной индивидуальностью, не всегда достаточно ясно оценивая нравственный и общественный смысл ее деятельности. Байрон с негодованием отвергал обвинения в непоследовательности своего отношения к Наполеону и подчеркивал, что все его печатные высказывания относятся ко времени падения императора и окрашены единым чувством²⁷.

На самом деле, при единстве общей позиции Байрона она все же подвергалась известным изменениям, связанным с драматическими поворотами в судьбе императора. Так, в «Оде к Наполеону Бонапарту» (*Ode to Napoleon*), опубликованной 16 апреля 1814 г., вскоре после первого отречения императора, сильнее всего звучит разочарование в былом идоле, который смог так покорно капитулировать. Позор его падения разоблачает бессмысленность принесенных ему жертв:

Кровь за тебя лилась потоком,
А ты своей так дорожил!
И пред тобой-то, как пред роком,
Колени соим князей клонил!
Еще дороже нам свобода
С тех пор, как злейший враг народа
Себя всемирно заклеил.
Среди тиранов ты бесславен,
А кто из них с тобой был равен?

(XI. Перевод В. Брюсова.)

Когда же после ссылки на Эльбу, после возвращения во Францию, после новых побед — и поражения при Ватерлоо — Наполеон был изгнан во второй и последний раз, Байрон с характерным для него состраданием к слабейшему и не менее характерной неавистью к тиранам восторжествовавшим, с ясным пониманием ничтожества государей-победителей и реакционности их политических це-

²⁷ См. Примечание Байрона к I песне «Дон-Жуана», в которой поэт защищается против нападок Хэзлитта, утверждавшего, что он пишет то за то против Наполеона.

лей стал писать о павшем императоре более сочувственно. На Байрона, безусловно, повлияло отношение к Наполеону французского народа: если он мог без единого выстрела войти до Парижа, если еще в последние минуты проигранной битвы «гвардия умирала, но не сдавалась» и на предложение бросать оружие ответом было знаменитое «Merde»! маршала Камброня, если солдаты и простолюдины плакали, прощаясь со свергнутым императором, значит, они предпочитали его разоблачившим себя за короткий срок «законным» повелителям Франции и продолжали видеть в нем выдвинутого революцией «маленького капрала», врага ненавистного легитимизма. В его уста поэт вкладывает не только трогательные слова, обращенные к Франции, но и призыв к свободе — как если бы ее судьба была связана с судьбой пленного Наполеона²⁸:

Прощай же, о Франция! Если ж свободы
Святые призывы воскреснут в стране,

.

Легions восстанут на зов мой из гроба,

Я сумею еще побороться с врагом.

Разбей эту цепь — мы окованы оба, —

И к тебе возвращусь я избранным вождем.

(«Прощание Наполеона» — *Napoleon's Farewell*, 1815.

Перевод В. Брюсова)

Другая, более объективная сторона байроновской оценки Наполеона проявилась в стихотворении, которое он осторожно назвал «Одой с французского» (*Ode from the French*, 1815). Оно разительно отличалось от крайне шовинистических песнопений, вызванных победой при Ватерлоо. Для Байрона это событие достойно не ликования, а слез. Чудовищная резня, потери, страдания — и смерть свободы! Таков для Байрона итог битвы, которой не уставала бахвалиться английская печать:

О Ватерлоо! Мы не клянем

Тебя, хоть на поле твоём

Свобода кровью истекла.

(Перевод В. Луговского)

²⁸ Наполеону посвящено также стихотворение «С французского» (*From the French*), в котором солдат прощается со своим военачальником и жаждет разделить его падение, изгнание, могилу.

Реки крови, гром пальбы, молнии выстрелов — обо всем этом не принято было говорить в газетах стран-победительниц. От имени воина-француза Байрон презрительно заявляет, что не союзники погубили Наполеона:

Кто из тиранов этих мог
Поработить наш вольный стан,
Пока французов не завлек
В силки свой собственный тиран?
Пока, тщеславием томим,
Герой не стал царем простым?
Тогда он пал — так все падут,
Кто сети для людей плетут.

С одинаковым презрением говорит Байрон о Наполеоне и о Людовике — все они ничтожны перед лицом свободы. Франция теперь дорогой ценой платит за то, что не поняла, как далеки ее интересы от подножия трона. Надеяться она может только на законы, права и свободу, дарованную богом всем без различия. Между тем свирепая расточительная рука, как песок, разбрасывает богатство наций, изливает кровь их, как воду, в моря убийства. Стихотворение заканчивается грозным предостережением:

Прошла пора пустых угроз,—
Все ближе дни кровавых слез.

Последнее стихотворение Наполеоновского цикла называлось «Звезда почетного легиона» (*On the Star of the Legion of Honour, 1815*) — ордена, введенного императором прежде всего для поощрения храбрых. Здесь очень ясен тот круг понятий, который для Байрона ассоциируется с Наполеоном: звезда славы, завоеванной миллионами безымянных героев, трехцветное знамя революции, богиня свободы и смерть на поле брани:

И ваяньем Свободы свят
Немых могил недвижный ряд.
Прекрасен в гордой смерти тот,
Кто в войске Вольности падет.
Мы скоро сможем быть всегда
С тобой и с ними, о звезда!

(Перевод Вяч. Иванова)

Символика Байрона общепонятна, эмоционально крайне насыщена и недвусмысленно ориентирована на героическую символику гимна французской революции — Марсельезы: слава, знамя, кровь, оружие, смерть, свобода — магия этих слов сохраняла свое значение и в сгустившемся мраке реакции. Перед этой магией отступали и мысли о личной судьбе Наполеона. Справедливо оценивая вину императора перед своим народом, Байрон, однако, до конца отмечал его превосходство над «законными» повелителями мира.

Разрыв поэта с его страной все углублялся. Стойкая вера в конечное торжество народа-освободителя создавала между поэтом и официальным общественным мнением непреходимую пропасть.

5

Последняя группа стихов Байрона, написанных в Англии, касается загадочных обстоятельств его семейной жизни. Пресыщенный легкими светскими победами и связями, Байрон решил вступить в брак с девушкой серьезной и добродетельной, способной, как он надеялся, удержать и его от ошибок и соблазнов. Такою показалась ему Анна Изабелла Мильбэнк («Аннабелла»), единственная дочь богатых и знатных родителей, по тем временам девица образованная и самостоятельная. После короткого знакомства поэт в ноябре 1813 г. сделал ей предложение, но получил отказ, сформулированный, однако, в таких лестных словах, что отношения между ними остались хорошие. Молодые люди усердно переписывались, и через год, в сентябре 1814 г., поэт снова просил руки Аннабеллы; на этот раз он получил согласие. Свадьба состоялась 2 января 1815 г. Молодые поселились в Лондоне и прожили вместе до начала следующего года. По-видимому, отношения их были трудными. Уж очень были различны эти двое, неосторожно вступившие в союз, который тогда был практически расторгим. Первый поэт Англии, человек блестящего, смелого ума, нетерпеливый ко всему, что могло стеснять его мысли и поступки, был прикован к женщине бесспорно неглупой, начитанной, но ограниченной жесткими нравственными и религиозными понятиями своего круга. Аннабелла наивно полагала, что призвана исправить сущ-

руга, наставить его на правильный путь. Она совершенно буквально припала письма, в которых он уверял, что в ней обрел свой идеал и надеется на ее помощь в обуздании своих страстей. В мечтах она видела себя Медорой, которая приручает своего Корсара и делает его верным слугой короля, на худой конец — принца-регента.

Все, однако, обернулось совершенно иначе. Байрон не выносил никакого контроля, его раздражали педантичность жены, слабо развитое чувство юмора, ее претензии на ученость, — как Пушкин, он не жаждал общаться с «семинаристом в желтой шале или с академиком в чепце» (впоследствии он называл ее математической Медеей и принцессой параллелограммов). Между тем он никуда не мог уйти от нее и вынужден был во всем считаться с существом ему чуждым. Со своей стороны Аннабелла приходила в ужас от кощунственных речей супруга, от его неправильного образа жизни, от цинизма его мнений об окружающих, в том числе — и в особенности — о самых высоких лицах.

К тому же материальные дела молодой пары шли из рук все плохо. Байрон был беден, он упорно отказывался от гонорара за свои произведения, а родители Аннабеллы, хотя обладали большими средствами и могли легко поддерживать неопытных супругов, палец о палец не ударили и из своего прекрасного поместья безмятежно взирали на то, как имущество Байронов описывают, как в доме их почти непрерывно толкутся судейские чиновники. Они знали, что пэр Англии не может быть арестован за долги. Остальное их не касалось. Они настолько не доверяли своему странному и опасному зятю (Чайльд-Гарольду и Корсару в одном лице!), что несколько не собирались рисковать для него собственными деньгами.

Байрон между тем находится в тяжелом душевном состоянии. Он болезненно переживает повсеместное унижение свободы, циничное попрание прав народа и личности и всеми силами стремится к общественной деятельности (отнюдь не только литературной!). Поэт не находил себе места в презираемом им свете, ему было душно и скучно дома, его мучила запутанность денежных дел и домогательства кредиторов; он сравнительно мало работал (за год супружеской жизни он написал несколько «Еврейских мелодий», большую часть Наполеоновского цикла и почти кончил «Осаду Коринфа» и «Паризину»).

10 декабря 1815 г. родилась Августа Ада Байрон, а через пять недель молодая мать, по настоянию мужа, отправилась с новорожденной дочерью к родителям. Вскоре после ее отъезда изумленный Байрон получил сообщение от тестя, сэра Ральфа Милбэнка, что жена его к нему не вернется.

Он делал все, что мог, для примирения. Он заверял (и повторял до смерти), что не знает, чем оскорбил жену, умолял, требовал объяснений, встречи с нею, хотя бы записки. Аннабелла сурово молчала, отказывалась видеть мужа и упорно не отвечала на его отчаянные письма. (Много лет спустя он грустно писал ей, что у него сохранились только два слова, начертанные ее рукой: «Книга расходов»). В дело вступили адвокаты и вынудили Байрона к согласию на раздельное проживание супругов (Separation). Развода не было, и ни один из них не мог вступить в новый брак. Во всей этой истории много темного. Сперва Байрон говорил, что любит жену, восторженно о ней отзывался и обвинял только ее родителей и компаньонку. Затем он озлобился и позднее написал убийственный портрет Аннабеллы в «Дон-Жуане», придав ее черты матери героя. В то же время немногие скупые свидетельства о семейной жизни поэта показывают, что она не была счастливой и что Байрон тяготился ею до тех пор, пока она неожиданно не оборвалась.

Как бы то ни было, в печальных обстоятельствах домашнего разлада не было ничего необыкновенного. Между тем поднялся неслыханный скандал. Газеты были полны сообщений о семейной драме поэта. Журнальные писатели изощрялись в грязных намеках, в оскорбительных инсинуациях. Раздавались даже угрозы. Карикатуры, пародии, обличительные статьи, в которых «безнравственность» Байрона объяснялась его политической и религиозной неблагонадежностью, сыпались со всех сторон. Знакомые отшатнулись от него, с ним осталась только горстка друзей и сестра его Августа, дочь его отца от первого брака, жена полковника Ли и мать четырех детей. Она была на пять лет старше поэта и трогательно к нему привязана.

В детские и отроческие годы Байрон, естественно, почти не встречался с сестрой, но при первом же знакомстве почувствовал к ней расположение. По-настоящему они узнали друг друга уже вполне взрослыми людьми, после возвращения поэта из путешествия по Востоку. Любовь их

была очень велика; Байрон во всяком случае ни к кому не относился с такой нежностью и доверием. Среди бесчисленных преступлений, вменявшихся поэту его обвинителями (в том числе убийство, якобы совершенное во время долгих странствий), фигурировала и кровосмесительная страсть к Августе. Никто, разумеется, не мог (и не может) ничего доказать, ничего не доказывают, в частности, и документы, опубликованные в 1905 г. внуком Байрона с целью обелить память жены поэта и доказать его виновность. Бесспорно только, что Байрон многое сделал для того, чтобы такое предположение возникло, намекая и в письмах и в стихах на угнетающее его сознание неизъяснимо тяжелой вины.

Гораздо важнее, однако, то, что за всеми правственными обвинениями стояла непримиримая вражда реакционных высших кругов к поэту, который, не обвиняясь, высказывал все, что думал о внешней и внутренней политике правящей верхушки и, главное, отказывался потакать национальным предрассудкам и национальной слепоте. Сигнал к бешеной антибайроновской кампании был дан «сверху». Поэту приписывали все мыслимые пороки и сравнивали попеременно с Сардапалом, Нероном, Тиберием и даже с самим Сатаной. Ему советовали не появляться в театре или парламенте во избежание публичных оскорблений.

В разгар всей этой свистопляски, тем более отвратительной, что при крайней распущенности нравов, господствовавшей в высшем свете и особенно при дворе регента, политическая травля маскировалась лицемерной заботой о морали, газеты опубликовали два стихотворения Байрона о его личных делах. Одно из них было «Прости», первые строки которого стали эпиграфом к восьмой главе «Евгения Онегина»:

Прости! И если так судьбою
Нам суждено — навек прости! ²⁹.

²⁹ В подлиннике:

Fare thee well! and if for ever,
Still for ever, fare thee well...

Прелесть этих строк определяется строгой простотой и музыкальностью, подчеркнутой кольцевым построением и повторением в обратном порядке во второй строке почти всех слов первой. Особую роль играет непереводимое двойное значение «Fare thee

Упреки, сожаления, уверения в вечной любви, признание собственной вины и гневные замечания о суде светской черни только подливали масло в огонь. Трогательные стихи были у всех на устах и вызвали новые кривотолки. Характерно, что за этим взрывом нежности и горя через две недели последовал «Очерк» (A Sketch), в котором Байрон с поразительным ожесточением обрушивается... на компаньонку своей жены, которую подозревал в дурном на нее влиянии и шпioneжестве. Таким образом, бурные чувства поэта почти одновременно излились в лирике и сатире. Эти два по видимости полярных начала всегда соприкасались в его творчестве.

Опубликование этих стихов, которого Байрон не хотел, по которому невольно способствовал, разрешив своему издателю Меррею напечатать 50 экземпляров для друзей и знакомых, тоже немало повредило ему в общественном мнении.

Оставаться в Англии, где, как предупреждали друзья, натравленная правительственной печатью чернь могла побить его камнями, было невозможно. Перед отъездом Байрон написал прощальные «Стансы к Августе», которые кончались так:

Когда я всеми брошен был,
Лишь ты мне верность сохранила,
Твой кроткий дух не отступил,
Твоя любовь не изменила.
На перепутьях бытия
Ты мне прибежище дала,
И верь, с тобою даже я
Не одинок в людской пустыне.
(Перевод В. Левика) ¹

Прощальное (не датированное) письмо к жене он написал прозой: «Только что я простился с Августой — едва

well». Благодаря вставке «thee» (тебе) в обычное «Farewell» (прощай) раскрывается второй, в обыденной речи не воспринимаемый смысл: «да будет тебе хорошо». Тем самым прощание есть одновременно прощенье и великодушное пожелание добра той, которая нанесла поэту тяжелый удар. Благородство чувств, умение придать новую выразительность простейшим словам и усилить ее напевными повторами и тонкой инструментовкой позволили этим стихам найти отклик в тысячах сердец.

ли не последним существом, с которым благодаря тебе я еще могу прощаться. Куда бы я ни поехал — а я еду далеко — ты и я никогда не встретимся ни на этом свете, ни на том. Довольствуйся этим и считай, что я все испытал. Если со мной что-нибудь случится, помоги Августе, если же и она к тому времени превратится в звук пустой, помоги ее детям... Она всегда была тебе другом. И помни, ты, быть может, радуешься, что лишилась мужа, но она скорбит о том, что море сегодня и суша завтра разлучают ее с братом. Возможно, память подскажет тебе, что когда-то ты мне обещала помочь ей... Обещание не брачный обет. Не нарушай его»³⁰.

Горечь и утомление переполюбили письмо Байрона и его душу. Все было потеряно. Оставалось только покинуть родину. Он думал, что едет надолго. Оказалось — навсегда.

³⁰ «Letters and Journals», vol. III, p. 280—281,

ЛИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗРЕЛЫХ ЛЕТ

*Свободе приют и почет!
Пускай бережет ее разум!
А все тирании пусть дьявол возьмет
Со всеми тиранами разом!*

Р. Бернс

1

Потрясение, пережитое Байроном, когда ему пришлось при обстоятельствах, которые он считал унижительными и постыдными, покинуть родную страну, а с нею «все, что сердцу мило», неожиданно дало могущественный стимул его творчеству. В Швейцарии, где он провел немногим более полугода, не общаясь ни с кем, кроме поэта Шелли¹ и его семейства, он работал с какой-то лихорадочной энергией.

Свои впечатления от Швейцарии, ее гор и озер он выразил в дневнике, написанном для Августы, и стихами в III песни «Чайльд-Гарольда» (1816). Читатели сразу почувствовали, что герой окончательно перестал занимать автора. Имя его едва упоминается. От первых слов песни, обращенных к малютке-дочери, которую отец почти не видел, и до последних, снова возвращающихся к ней, слышится голос самого поэта, страдающего, негодующего, думающего. Его личные чувства оказываются причастными великим событиям его времени.

¹ Перси Бюш Шелли (1792—1822), так же как Байрон, был вынужден покинуть Англию из-за гонений, которым подвергался не столько за то, что нарушил законы нравственности, оставив первую жену и вступив в незаконный брак со второй, сколько за политическую смелость и антирелигиозную направленность своих стихов, особенно поэмы «Королева Маб» (1813) и трактата «О необходимости атеизма» (1811).

Байрон говорит о кровавом поле Ватерлоо, которое проехал на пути к Женеве, и его строфы еще резче опровергают фальшивые восторги патристических виршей, чем ранее написанная «Ода с французского». Швейцария, озеро Леман и торжественная краса Альпов для Байрона, естественно, ассоциируются с именем «Женевского гражданина» Руссо, предтечи революции, а размышления о ее уроках связываются с грозными и прекрасными пейзажами, прославившими родину Руссо. Они в свою очередь соединяются с пылкими переживаниями его героев, Юлии и Сен-Прэ из «Новой Элоизы», и со страданиями их творца, — как сам Байрон, всеми гонимого странника, с которым он в эти тяжелые месяцы был склонен отождествлять себя.

Природа, любовь, революция, героизм сражающегося народа, бессмысленность войны, буря в горах и буря в груди поэта — все это составляет в третьей песни захватывающее и величественное целое. В ней появляются новые для Байрона мысли о глубоком внутреннем единстве человека и природы. В первых песнях поэт лишь противопоставлял в духе Руссо и его английских последователей нетленную красоту природы и уродливые деяния человека². Теперь же человек оказывается частью великих процессов, происходящих в самой природе. Байрон пишет «О дивная ночь!.. Дозволь мне стать... частицей бури и тебя!»³. Здесь сказалось, по-видимому, влияние патурфи-лософских воззрений Вордсворта, стихи которого Шелли декламровал Байрону во время их горячих литературных споров, да и самого Шелли.

Лирическая струя в третьей песни едва ли не сильнее, чем в двух первых. Так случилось не только потому, что Чайльд-Гарольд играет здесь еще меньшую роль и соответственно большую — играет сам поэт: личность его настолько обогащена собственным и общественным опытом

² В конце XVIII в. широкую известность приобрел афоризм поэта Купера: *God made the country, man made the town* (Бог создал деревню, человек создал город). Байрон цитирует ее в «Дон-Жуане», но, конечно, знал и прежде.

³ «Most glorious night!.. let me be... A portion of the tempest and of thee!» — «Чайльд-Гарольд», III, 93. Ср. у Шелли: «Он стал частью того очарования, которому некогда сам придавал еще больше очарования» (He is a portion of the loveliness Which once he made more lovely — «Адопанс. Элегия на смерть Джона Китса», 1821, строфа 43).

и проявляется здесь в таком интеллектуальном блеске, что еще сильнее воздействует на читателя.

Интересно проследить, как развиваются здесь некоторые ранее родившиеся мотивы. Эпиграф к посвященному леди Байрон «Прости» был заимствован из поэмы Кольриджа «Кристабель». Поэт писал о вражде, разделившей близких друзей и уподобившей их утесам, расколотым ураганом и бурным морем, которое никогда не позволит им соединиться. Теперь этот исполненный тоски образ органически врос в поэму Байрона:

Утесы как любовники стоят,
Когда они любовью оскорбленной
И злобой, в пепле нежности рожденной,
Как бездною, разделены навек¹.

(«Чайльд-Гарольд», III, 94.

Перевод В. Левика)

В Швейцарии Байрон написал несколько из самых знаменитых своих стихотворений: «Послание» и «Стансы к Августе», по тону и стилю близкие его прощальным стихам к ней (см. главу IV); «Сон», «Тьма», «Прометей». Первое из них посвящено воспоминаниям о несчастной любви к Мери Чаворт и браке с другой, не такой любезной его сердцу и не позволившей ему забыть о привязанности юных дней. Второе, «Тьма», было, пожалуй, самым безысходным из всех произведений Байрона: владевшее им отчаяние излилось в апокалиптическую картину гибнущей вселенной. Ужасен здесь не только рассказ об угасшем солнце и мучениях обреченного человечества, но и пробуждение у последних людей атактистических, животных инстинктов, лишь ускоривших их гибель. «Тьма» предваряет заключительные сцены позднейшей мистерии

¹ Ср. у Лермонтова:

Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял,
И думы их я угадал
.....
Простерты в воздухе давно
Объяты каменные их
И жаждут встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года —
Им не сойтися никогда.
(М. Ю. Лермонтов. Мцыри. —
Соч. в шести томах, т. IV, стр. 153).

Байрона «Небо и земля» и в известном смысле описание разлагающего влияния физических мук на человеческую психику во второй песни «Дон-Жуана», где потерпевшие кораблекрушение под влиянием голода становятся людоедами.

Эти мизантропические мотивы были, следовательно, довольно устойчивыми у Байрона, но они никогда, даже в Швейцарии, не были самодовлеющими. Не очень высоко оценивая способность обыкновенных людей противиться физическим страданиям и нравственным искушениям, Байрон, однако, вслед за французскими просветителями не терял веры в возможность восстановить достоинство человека при сколько-нибудь сносных условиях существования. Об этом говорят его наблюдения над простым человеком Испании, позднее Италии и Греции. Свою роль он видел в том, чтобы, невзирая ни на собственные сомнения, ни на слабость возможных союзников в своей борьбе, биться до конца — поэтической строкой, ораторским словом, действием, прямым и организующим, — и терпеть все те обиды и терзания, которые в несправедливом мире неизбежно становятся уделом друзей свободы.

Так рождается трагическое, но уже в совершенно ином ключе написанное стихотворение «Прометей» (Prometheus, 1816). Страдания титана, прикованного к скале за то, что он осмелился нарушить волю царя богов и похитил для людей огонь, исторгают из его уст не стоны, а дерзкий вызов высшим силам. Стоицизм «Прометея», героика противодействия и презрение к мучителям вдохновляли не одно поколение революционеров и борцов:

Ты добр — в том твой небесный грех,
Иль преступленье. Ты хотел
Несчастьям положить предел,
Чтоб разум осчастливил всех.
Разрушил рок твои мечты,
Но в том, что не смирился ты,
Титан — воптель и борец,
В том, чем была твоя свобода,
Сокрыт величья образец
Для человеческого рода.
Но не изменится душа,
Бессмертной твердостью дыша,
И чувство, что умеет вдруг

В глубинах самых горьких мук
Себе награду обрести,
Торжествовать, и презирать,
И смерть в победу обращать.

(Перевод В. Луговского)

Если Байрон, создавая образ героя-страдальца, только отчасти сближал судьбу Прометея со своей, придавая ему черты, родственные своим, то читатели, современные и позднейшие, прямо отождествляли поэта с его творением и, как Белинский, называли Прометеем; ему самому они приписывали испытываемые титаном «страшные подземные муки отчаяния».

Эти муки отчаяния в крайне субъективном осмыслении стали предметом лирической драмы «Манфред», начатой в Швейцарии и завершённой в Италии в 1817 г. Байрон сам указывал на личный характер своей драмы, на ее связь с собственными переживаниями, а также с впечатлениями, которые он с такой жадностью поглощал в Швейцарии. Но великий поэт, по словам Белинского, тем и велик, что «корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории»⁵.

Поэтому субъективный внутренний мир поэта отражает важнейшие, еще не решенные проблемы его времени, стоявшие перед всеми, кто не хотел отступить перед натиском победившей реакции.

В соответствии с возросшей зрелостью мысли Байрона, тот конфликт героя и мира, который лежал в основе восточных поэм, здесь получает не только личное и общественное, но и философское обоснование: трагедия таинственного графа Манфреда, заживо похоронившего себя в одиночестве своего альпийского замка⁶, прибегающего к чернокнижью и магии, чтобы подчинить себе духов и эльфов, — это трагедия человека, который слишком много изведal и слишком много познал. Здесь звучит, таким образом, скептическая оценка просветительского культа знания, уверенности в его достижимости и абсолютной ценности. Для Манфреда это ценность относительная и в сущ-

⁵ В. Г. Белинский. Избр. соч. в трех томах, т. III. М., 1941, стр. 8—9.

⁶ В описании замка Манфреда явственно влияние готического романа Горейса Уолпола, Анны Радклиф, а может быть, поэм Вальтера Скотта,

ности опасная. Познавший слишком много недоступен простому человеческому счастью; он презирает людей, не приобщившихся его печальной мудрости, и потому его любовь, лишенная плюзий и радостно наивных обольщений, несет холод разочарования и гибель⁷.

Так Манфред потерял ту, кого любил безмерной, но жестокой любовью. Она была единственной в его жизни, в ней сосредоточились все силы его души, в сущности своей благородной, но потребовавшей от любимой сверхчеловеческой напряженности чувства, которая ее уничтожила. Разрушительная природа любви Манфреда тоже вытекает из «демонических» свойств его натуры, одинаково губительных для него и для окружающих. Как уже говорилось, демонизм героев Байрона проявляется в том, что их эмоциональный строй определяется им самим невинными страстями, то злобными и дурными, то высокими и смелыми.

С помощью духов Манфред вызывает призрак Астарты, и она является ему в тишине ночи. Эта сцена исполнена необыкновенного драматизма и психологической глубины. Надеясь вопреки очевидности, Манфред с испугленностью любящего тщетно пытается высказать милой тени все то, что осталось не сказанным, молит ее выговорить хоть слово нежности и прощения. Ни в одном стихотворении Байрона нет такого самозабвения и страдания, как в этой молитве Манфреда:

Услышь, услышь меня, Астарта!
Любимая, ответь мне, говори!
Я столько выстрадал, я так томился,—
Тебя могила меньше изменила
Чем изменился я...
.
Скажи, что ты меня не ненавидишь,
Что я наказан за обоих... что я умру.

(Акт II, сц. IV. Перевод Д. Цертелева)

⁷ Таинственные намеки на преступность этой главной единственной любви, на физическое сходство между Манфредом и его погибшей возлюбленной, да еще созвучие имен (Астарта — Августа) немало способствовали утверждению слухов о страсти Байрона к сестре. Как всегда, публика понимала все буквально, а поэту со свойственной ему любовью к опасности нравилось ее дразнить и мистифицировать.

Но в ответ слышится только слабое, замирающее вдали «прости», напоминающая Манфреду о том, что прошлому нет возврата, а содеянному — искупления.

Драма Манфреда сродни драме, переживаемой Байроном, а вместе с ним и мыслящими людьми его поколения. В гиперболической сверхэкспрессивной форме, в романтических полуфаптастических образах (Байрон небрежно назвал их мегафизическими) воплощены вопросы всеобщего значения.

Если «Манфред» есть выражение философских исканий и тревог, а в то же время страстного нетерпения и презрения, обуревающих высокий ум, когда он созерцает людскую низость («стадом» именует людей высокомерный граф), то мораль стоической верности убеждениям и нравственному долгу одушевляет ранее написанную поэму «Шильонский узник» (1816). В изумительном переводе Жуковского она произвела огромное впечатление в России и вызвала много подражаний.

Байрон почти не знал реальной биографии «узника», Франсуа Боннивар (XVI в.), не знал, в частности, что тот был арестован за свою политическую деятельность, за республиканские, антимонархические взгляды. Впоследствии поэт жалел, что не использовал этих обстоятельств в своей поэме. В ней он продлил бедному Боннивару срок его заключения с реальных шести лет до двадцати и сделал его мучеником религиозной войны.

Интереснее всего здесь то, что созданный Байроном образ более далек от самого автора, чем все герои его швейцарских произведений. Кротость духа, долготерпение, вздох, с которым сломленный, но не покоровшийся пленник, наконец, оставил тюрьму, — все это очень далеко от самого поэта. У создателя двух таких разительно несхожих образов, как Манфред и Боннивар, никак нельзя было отнять сильного поэтического воображения. Не в пример своим ранним произведениям, он овладел искусством перевоплощения, в отсутствии которого его так часто и упорно упрекали,

2

С осени 1816 г. до июля 1823 г. Байрон жил в Италии (в Венеции, Равенне, Пизе, Генуе). Выйдя из оцепенения, в котором он, несмотря на все усилия быть или во всяком

случае казаться веселым, пребывал в Швейцарии, поэт первое время вел светский образ жизни, снова легко сходился и расходился с женщинами, отнюдь не отличавшимися строгостью нравов. Единственной серьезной его привязанностью стала совсем еще юная графиня Тереза Гвиччоли. С нею Байрон познакомился в 1819 г., и они были вместе до отъезда его в Грецию летом 1823 г. Нежно любя поэта, Тереза ради него разошлась (разуместся, не развелась официально — развод был запрещен католической церковью) со своим богатым мужем, старым графом Гвиччоли. Вместо прежнего блеска ей осталось лишь очень скромное содержание, назначенное супругом по распоряжению самого папы.

Байрон очень дорожил бескорыстием и преданностью своей Терезы. Его письма к ней ласковы и серьезны. Когда она тяжело заболела, он писал другу, что без нее жизнь его будет кончена. Ценил он также пылкий патриотизм графини, ее любовь к униженному отечеству и родной литературе. Поэт с гордостью сообщал своим корреспондентам, что Тереза знает наизусть всего Данте. По ее заказу он написал терцинами поэму «Пророчество Данте» (1821), в которой устами итальянского поэта предрекает поражение Италии — и конечную ее победу над своими врагами. Хотя поэма эта не принадлежит к самым большим удачам Байрона, он ставил ее необычайно высоко, по-видимому, за высокий гражданский пафос и за смелый метрический эксперимент: терцинами в Англии до Байрона и Шелли никто писать не решался.

Несмотря на щекотливое положение Терезы, ее отец и брат, графы Гамба, искренне восхищались Байроном и поддерживали с ним дружеские отношения. С их помощью он вошел в тайное общество карбонариев («угольщиков»). Так называли себя итальянские патриоты, составившие заговор против австрийцев, от ига которых они хотели освободить многострадальную Италию. Байрон очень увлекался деятельностью карбонариев, помогал им денежными средствами, отдал нижний этаж своего палаццо под склад их оружия. Он тяжело пережил разгром движения, аресты и ссылки, которым подверглись видные его деятели.

Раздумьями об Италии, прекрасной и несчастной, хотя когда-то гордой и сильной, полна последняя, четвертая песнь «Чайльд-Гарольда» (1818). Субъективные чувства поэта, по-прежнему неотрывные от судеб человечества и

от мечты о торжестве справедливости, определяют свободную структуру четвертой песни, полное отсутствие в ней эпического элемента, если не считать «эпическим» перечисление городов, достопримечательностей и пейзажей Италии, которые увидел Чайльд-Гарольд. О нем Байрон по-настоящему вспоминает лишь тогда, когда настает время с ним прощаться. Стилизуя копец поэмы на классицистический лад, автор говорит, что, если читатель сохранил в памяти хоть одну мысль паломника, он педаром носил свой плащ и посох. Пусть на его долю достанется печаль, а на долю читателя — мораль песни о нем⁸. Но кто помнил об искусственно моралистическом заключении, после того как прозвучало обращение Байрона к океану?

Стремите, волны, свой могучий бег!
В простор лазурный тцетно шлет армады
Земли опустошитель, человек.

.
Нет, не ему поработить, о море,
Простор твоих бушующих валов!
Твое презренье тот узнает вскоре,
Кто землю в цепи заковать готов.

(IV, 179, 180. Перевод В. Левика)

Некоторые из этих строф вдохновили пушкинское стихотворение «К морю», написанное после смерти Байрона и рисующее всем памятный его образ.

Глубокое чувство природы, любовь ко всему прекрасному в пей и в искусстве, ее воспевающем, гордость за великое прошлое и возмущение печальным настоящим, призывы к освобождению человечества — в Италии и за ее пределами — снова вызвали общий восторг.

Хотя стиль и язык Байрона остаются классицистическими, вся структура поэмы противоречит нормам классицистического эпоса. Слишком явно было снова преобладание субъективно лирической стихии. Она же главен-

⁸ В подлиннике:

... if in your memories dwell
A thought which once was his ... not in vain
He wore his sandal - shoon and scallop shell;
Farewell! with him alone may rest the pain,
If such there were — with you the moral of his strain!

(IV, 186)

ствуется в малом эпическом жанре — в написанной почти одновременно «Оде к Венеции» и в ранее созданной «Жалобе Тассо».

Вместе с тем нельзя не заметить, что лирические стихи Байрон в Италии писал как бы неохотно — за семь лет десятка полтора и среди них еще меньше таких, которые напоминали о прежних успехах. Вполне очевидно, по немногим удачам, что поэт не утратил мастерства лирика. Видимо, он ставил перед собой другие задачи. Он так мало значения придавал своим стихам этих лет, что при жизни опубликовал только два из них, вместе с четвертой песнью «Чайльд-Гарольда», с которой они тематически связаны⁹. Он жаловался (в стихотворении «К графине Блессингтон» — *To the Countess of Blessington*, 1823), что сердце его превратилось в прах, что он утратил вдохновение. Это опровергается, однако, необыкновенной интенсивностью и разнообразием его творческого труда в те годы и живой прелестью нескольких его стихотворений. Они нравятся читателям XX в. своей простотой и отсутствием ораторского пафоса.

Одно обращено к Томасу Муру (*To Thomas Moore*, 1817) и счастливо сочетает привязанность к неизменному другу с дерзким вызовом врагам:

Лодка встала у причала,
И на рейде ждет фрегат...
Но поднять бокал сначала
За тебя, мой Том, я рад.
Расставаться жаль с друзьями,
Презираю я врагов...
Под любимыми небесами
Я к любой судьбе готов.

(Перевод Б. Томашевского)

Искренность и непритязательность тона, серьезного и шутивого вместе, словно подтверждаются метрической свободой, перепадами ритма (особенно от первой строфы ко второй), придающими всему стихотворению разговорную непринужденную интонацию.

⁹ Первое — перевод с испанского («Печальная баллада об осаде и завоевании Альамы» — *A very mournful Ballad on the Siege and Conquest of Alhama*), второе — перевод с итальянского (сонет «О монахине» — *On a Nun*).

Другое, в разрез с традицией, говорит о любви, которой «приходит срок от счастья отдохнуть», об ограниченной способности человека к подлинно захватывающему чувству. Грусть без патетики, сожаление без упрека, нежность без привычных уверений, отказ от принятых поэтизмов и классических размеров и в то же время строгая композиционная замкнутость отличают это стихотворение и решительно опровергают распространяемое среди английских литературоведов мнение о технической слабости байроновского стиха:

Не бродить нам вечер целый
Под луной вдвоем,
Хоть любовь не оскудела
И в полях светло как днем.
Переживет ножны клинок;
Душа живая — грудь.
Самой любви приходит срок
От счастья отдохнуть.
Пусть для радости и боли
Ночь дана тебе и мне,—
Не бродить нам больше в поле
В полночь при луне.

(«Не бродить нам вечер целый»—
So we'll go no more a'roving, 1817.

Перевод С. Маршака)

Сходное грустно-трезвое настроенное проникает значительно более поздние «Стансы» (Stanzas, 1819). Вопреки романтическому обожествлению любви, но в духе характерных для романтиков максималистских требований к ней, Байрон с печальной усмешкой говорит о неизбежном разрушении любовных иллюзий и предпочитает страдание преждевременной разлуки медленному умиранию и опошлению чувства.

Как утверждают комментаторы, поэт писал эти строки в тяжелую минуту, когда ему грозила разлука с возлюбленной. Но вместо принятых сетований на жестокость судьбы, на ветрепость милой он сомневается в себе, в своей способности быть верным привязанности. Стихи набросаны небрежно, коротенькими ямбическими строчками, но прихотливая система рифм (aaab:ccbbdddeffe), чередование трех- и двухстопных ямбов и неожиданное, словно

усталое, удлинение заключительной строки в каждой строфе создают своеобразный ритм и мелодию:

Воспоминая
На расстояние
Ведут дознанье
Былых утрат.
Все было гладко,
Но стало шатко,
Когда украдкой
Вошел разлад.
Поклон прощальный —
И беспечально
Первоначальный
Восторг избыт.
Спокойны взгляды,
И слов не надо,
И только нежность в зрачках горит.

(Строфа 5. Перевод А. Парша)

Стихи текут стремительно, как быстро сменяющиеся чувства, бегут, как ручей, и легкие, коротенькие строчки, словно струйки, переливаются из строфы в строфу.

Насмешки над сентиментами сами по себе не новы; попадались они, мы видели, и в стихах юного Байрона. Новым было сочетание их с сердечной болью и тоскою.

Такие стихи Байрон не публиковал и не придавал им никакого значения. Интересы его в это время лежали в другой сфере. Он снова возвращается к мысли, с которой начинал свой творческий путь.

~

Задачей поэта Байрон в эти годы считает объективное общественно значимое искусство — не такое, которое создается в промежутке между светскими и любовными развлечениями, для того чтобы забыть о мучительной душевной неурядице. Настоящим, с точки зрения Байрона, могло быть только классицистическое искусство прекрасной разумности, внешней и внутренней гармонии. Его правильность будет ограничивать болезненный субъективизм и поглощенность собственными страстями.

Так возникают классицистические трагедии Байрона — «Марино Фальеро, дож венецианский» (1820), «Сарданапал», «Двое Фоскари» (1821). Поэт признает, что старался подражать итальянскому классицисту Алфьери и избегал влияния Шекспира, драмы которого в противовес боготворившим его современникам пазывал дурными образцами для драматургов. Наиболее значительной была первая пьеса. Прямая связь ее с итальянским национально-освободительным движением вполне очевидна. Историческое событие, положенное в основу драмы, — казнь в 1355 г. дожа Венеции Марино Фальеро, обвиненного в государственной измене, — у Байрона объясняется иначе, чем в его источнике. В отличие от хроникеров (которых он тщательно изучил), поэт подчеркивает, что дож присоединился к народному заговору против патрицианской верхушки не только из желания мстить оскорбившему его венецианскому совету, но из глубины своего сочувствия восставшим. Нанесенные ему обиды он воспринимает как часть великой несправедливости, ежедневно творимой по отношению к угнетенным. Такое отступление от истории могло возникнуть только потому, что Байрон думал о другом, более близком заговоре и перенес его проблемы в прошлое.

Соблюдая классицистические единства времени, места и действия, почти избегая любовных сцен (в этом Байрон видел своеобразный эксперимент), он щедро наделил Фальеро чертами «байронического» героя, близкого по духу Ларе, Альпу, отчасти даже Манфреду. Его преданность общему делу в сочетании с патрицианским высокомерием, вера в революцию в сочетании с размышлениями о трудности ее задач, стоический фатализм в сочетании с бурными страстями, несомненно, близки самому Байрону, отражают его душевное состояние в «итальянский» период.

Даже объективные формы классицистической трагедии не позволяют поэту «избавиться от самого себя», как он безусловно стремился, но его «я» становится более емким; возвышаясь над своим героем, он видит в людях из «низов» активных деятелей истории.

Несмотря на огромные надежды, которые Байрон возлагал на свою драму — они, быть может, почти не уступали надеждам, которые он возлагал на подъем антинапострийского движения в Неаполе, Равенне и других городах Италии, несмотря на попытки защитить ее от неблаго-

склонного суда критиков он, вероятно, все же почувствовал, как прав Шелли, говоря о сковывающем влиянии на него классицистических рамок.

Во всяком случае немногим позже возникла в высшей степени антиклассицистическая пьеса «Каин». Байрон назвал ее мистерией, заимствуя термин из истории средневековой религиозной драмы. За нею была написана первая часть мистерии «Небо и земля» (1821).

В обеих драмах социальные и политические конфликты эпохи переводятся в высокий философский план. Проблемы этих драм в конечном счете тоже обусловлены кризисом просветительской идеологии; последний приводил либо к возникновению религиозно-идеалистических концепций, либо — для тех, кто не терял доверия к общим принципам революционного просветительства, — к глубокому пессимизму, вызванному явной неосуществимостью высоких идеалов в низменном царстве буржуазного расчета.

«Вечные» вопросы этики и религии — добро и зло, знание и незнание, свобода и необходимость, вера и неверие — становятся в мистериях не просто предметами абстрактных рассуждений (хотя и они присутствуют), а жизненно важными, насущными вопросами. Все они не только остаются не решенными, но и воспринимаются как не имеющие решения в пределах действительности.

Смелость, нужная для того, чтобы поставить полные трагизма вопросы там, где христианская церковь и мораль давно утвердили все необходимые ответы, не она ли определила значение Байрона для его эпохи? Ведь отказ от окончательных ответов отделял поэта и от просветительской эпохи, которая тоже знала разгадки всех загадок. Хотя интеллектуальная и этическая программа мыслителей XVIII в. всегда представлялась Байрону высокой, он ясно ощущал несбыточность их светлых и разумных мечтаний в XIX в.

Так же точно, преклоняясь перед просветительским классицизмом Попа, Байрон видел, что ни он сам, ни другие поэты не могут воплотить классицистический идеал в собственном творчестве.

Полученное Байроном литературное воспитание, вся система тогдашнего образования, долгая традиция, культурная преемственность, длительные поиски не могли не наложить классицистический отпечаток на язык и стиль его произведений, но уже «Чайльд-Гарольд», мы вп-

дела, знаменовал разрыв с основными законами классицизма. Байрон мог сколько угодно упрекать себя за отступления от его великих капопов¹⁰, но отступления эти становились все более серьезными. Классицизм оказывался программой, которой поэт был не в силах следовать, и в последние годы он вполне это сознавал.

Классицистические правила воспринимаются Байроном как правила нравственные. Он твердит их как молитву, и они так же мало помогают ему. Он хочет спасти отечество, как герой древности Леонид или Фемистокл, и писать, как греческие авторы Эсхил или Пиндар, на худой конец, как их подражатели в новое время. Но мировосприятие свидетеля великих сдвигов и катаклизмов не укладывается в те готовые формулы, в которых он тщетно ищет спасения.

Подобно тому как в мистерии Байрона волны всемирного потопа заливают земной шар, так захлестывает его самого иррационализм современного ему социального бытия и прорывается в его поэзию. Рассудительность и «правильность» теоретических писем и исторических трагедий поглощаются трагическим хаосом мистерий и фарсовой стихией «Дон-Жуана».

В творчестве Байрона конфликт между классицизмом и романтизмом порождается не пресловутым столкновением мировоззрения и метода, а неразрешимыми противоречиями в умонастроении поэта, которому выпало на долю выразить героические усилия, колебания и порывы людей переломной эпохи.

«Правильные» драмы были последней попыткой превратить идеал в действительность, но их почти сразу зачеркнули романтические мистерии. Да и классицистическая по формально-жапровому определению сатира «Бронзовый век» (1823), с одной стороны, подчинена лирической субъективности, проявляющейся, в частности, в ослаблении логических связей между частями сатиры, в преобладании эмоций над рационалистическим анализом; с другой — в ней прослеживаются тенденции к реалистической типизации¹¹, к социальной конкретности, несовместимой с аб-

¹⁰ «Letters and Journals», vol. IV, p. 169, 15.IX 1817; vol. V, p. 76, 11.IX 1820; vol. VI, p. 67, 20 V 1822.

¹¹ См. подробнее: Н. Я. Дьяконова. К вопросу об эволюции сатирического метода Байрона. — «Метод и мастерство», вып. 2, Вологда, 1970.

страгирующими и обобщающими принципами классический сатиры.

В «Канне» библейский миф об убийстве брата братом и о проклятии и изгнании, ставшем уделом первого убийцы, используется Байроном для того, чтобы поставить под сомнение мировой порядок, и сомнение это перерастает в восстание против вселенной, созданной «всемогущим тираном» — богом — на вечную муку людям. В «Бронзовом веке» масштабы сужаются. Вместо межзвездных пространств поэт довольствуется обзором двух континентов и с тоской взирает на сплетение дел человеческих, от Северного полюса до Южной Америки.

Если не считать краткого вступления и эпилога, поэма начинается с Наполеона и им кончается. Настроения и мысли посвященного ему лирического цикла падают здесь полное завершение. По-прежнему Байрон осуждает того, кто мог стать Вашингтоном, Франклином, Боливаром, а стал «царем царей и в то же время рабом рабов». Зачем не понял он, читая бесплодные страницы истории, что десять тысяч завоевателей не стоят одного мудреца?

Народов цена он сумел сорвать,
Чтоб их своей рукою заковать.
Он, преступивший право и закон,
Две крайности познал — тюрьму и трон.

(Строфа 5. Перевод А. Архипова)

Тем не менее Наполеон остается для Байрона Прометеем, прикованным к скалам Святой Елены. Пусть он унижен своим падением и жалкой войной, которую ведет словно по инерции со своими тюремщиками, он все-таки великий человек, «парящий дух», а его могила — гордая вежа среди морских волн (the proudest sea-mark that o'ertops the waves — 2). Байрон предсказывает — и пророчество его сбылось, — что настанет день, когда Франция захочет принять его прах и перенесет его в свой Пантеон.

Наполеон возвеличен, для того чтобы приизлить владык, благополучно царствующих на обломках его империи. В изображении Байрона они ничтожные марионетки, которых на беду народов дергают за веревочки банкиры, помещики-наживалы и прожженные политики. Собравшись в 1822 г. на конгресс в Вероне, чтобы обдумать, как задуть начавшуюся в Испании революцию, они вполне

показали усмехающемуся миру свое умственное и нравственное убожество.

В поэме нет отступлений от главной, занимающей поэта темы, нет прямого излияния собственных чувств, как в «Чайльд-Гарольде». Но общественные эмоции поэта — для него эмоции личные; его тирады против социального зла обретают ту силу, которая сама собой возникает, когда автор говорит о своем, выстраданном. Идеи Байрона облекаются в образы, в живые картины современности, в красочный каталог событий, лиц, сцен.

Как всегда, слово поэта обладает повышенной экспрессивностью. Наполеон в его глазах — Прометей, Ахилл, Цезарь, Ганнибал, Молох (58). Описывая кампанию 1812 г., Байрон от пожара Москвы, зажженного народом-патриотом и затмившего пламя самых могучих вулканов, переходит к холодным снегам, среди которых погиб цвет французской армии, а от снегов — к солдатской крови, которая течет, как вино (5). Огненные, белые, алые краски, неступленная риторика, алогичные переходы, неистовые гиперболы и контрасты опрокидывали существовавшие литературные каноны, в том числе и рационалистические каноны классицизма.

В противоположность статичности классицистической поэмы, «Бронзовый век» имеет определенный, хотя перовпо развивающийся сюжет. В нем дана отрывочная биография Наполеона, от триумфов его молодости до тиранического захвата власти, кровавых войн и поражений, которые привели к бесславному концу. Изображены начало и завершение необыкновенной жизни и даже предсказана посмертная судьба нового Ахилла.

С Наполеоном связаны, очевидно, какие-то очень личные для Байрона ассоциации. Талант французского полководца, его власть над умами, слава, изгнание и одиночество слишком напоминают Байрону его собственную судьбу. В «Дон-Жуане» он полусхотливо называет себя «Наполеоном в царстве рифм» и сравнивает свои литературные победы и неудачи с выигранными и проигранными битвами императора (XI, 55—56).

Так возникает в политической поэме особый лирический подтекст, определяемый сложной, противоречивой, отчасти воображаемой связью между автором и героем.

Путь Наполеона прослеживается на фоне крупнейших политических событий современности, частью кото-

рых он был, и сопоставляется он с самыми видными, в том числе и венценосными, деятелями своей эпохи, изображенными приемами опытного словесного карикатуриста. Создается глубокий и противоречивый образ человека, в котором поразительно смешаны великое и ничтожное, слава и бесславие, талант и мелкое честолюбие, близость к народу и враждебность его интересам, связь с демократическими силами и грубый деспотизм.

Такого рода портрет тоже выходит за пределы рационалистических представлений «ортодоксального» классициста. Проявившийся в нем диалектический характер исторического мышления указывает на прямую связь Байрона с эпохой романтизма, на преодоление им однолинейности просветительских концепций.

4

Бесповоротный отход от классицизма знаменовали сатирические поэмы Байрона «Дон-Жуан» (1818—1823) и «Видение суда» (1821). Над первой из них он стал работать почти сразу по окончании «Чайльд-Гарольда» летом 1818 г., а предварившая «Жуана» поэма «Беппо» (1817), в которой веселый и малопоучительный венецианский анекдот о неверной жене стал предлогом для лирических и псевдолирических отступлений, занимающих две трети всего текста, писалась почти одновременно с патетическими, величественными строфами «Чайльд-Гарольда».

Таким образом, в этот краткий период полной творческой зрелости все дистанции оказались необычайно короткими: от торжественности «Чайльд-Гарольда» до буффонады «Беппо», от безысходности мистерий до беззастенчивых, веселых издевательств «Видения суда» проходят считанные недели и даже дни. В полярности этих произведений проявляется беспокойный, мятежный ум, то возмущенный, то скептический, то прибегающий к авторитету литературной традиции, то против нее восстающий.

«Видением суда» назвал свои низкопоклонные вирши придворный поэт Саути. После смерти престарелого и слабоумного короля Георга III он высокопарными гекзаметрами описал восторженный прием, оказанный его величеству на небесах. В своем «Видении суда» — Байрон не стал затруднять себя придумыванием другого названия — он

рассказывает читателю, какая судьба «на самом деле» постигла короля и его барда на том свете.

После долгих и унижительных препирательств, в которых приняли участие полномочные представители ада и рая, королю удалось втихомолку проскользнуть в вожделенный Эдем, а Саути, на беду решившийся почитать высокому собранию стихи, был низвергнут на землю и, не потерпев никакого урона, шлепнулся прямо в озеро — очевидный намек на принадлежность Саути к «озерной школе». Презрение Байрона было так велико, что он позволил себе проявить великодушие: и король «принят», и певец его не пострадал, ибо вернулся в родную стихию.

В «Видении суда» с такою кощунственной реалистичностью описано царствие небесное, с такой подчеркнута одинаковой почтительностью выведены и Сатана и архангелы, так дерзко пародированы евангельские мифы, что опубликование поэмы в журнале «Либерал», несколько номеров которого Байрон успел издать вместе с журналистом-радикалом Ли Хентом, вызвало судебное преследование редактора Джона Хента.

Грубый, лубочный юмор, комические «реалии», введенные в описание обители вечного блаженства, злая пародия подчинены тем же серьезным идеологическим задачам, каким подчинен и «Каин», с присущей ему атмосферой печали и сомнения. При всем различии сатиры и драмы, они педаром так хронологически близки («Каин» — июль — сентябрь, «Видение» — сентябрь 1821 г.).

Единственным произведением, в котором сливаются все аспекты «итальянского» периода Байрона — тиранический пафос «Марино Фальеро» и «Пророчества Дапте», бунтарство и мрачность «Каина», язвительность «Видения суда» и «Бронзового века», иронически подчеркнутый бытовой реализм «Беппо», — была поэма «Дон-Жуан».

Байрон называл ее «эпической сатирой», всячески подчеркивал нравственную высоту своих целей — осмеять порок и исправить нравы, изобразив смешные стороны общества различных стран¹².

Из намеченных двадцати четырех песен Байрон написал шестнадцать и небольшую часть семнадцатой.

¹² «Letters and Journals», vol. IV, p. 230, 23.IV 1818; p. 275—276, 20.I 1819; p. 279—280, 1.II 1819; 22.II 1819; p. 295, 15.V 1819; p. 342—343, 12.VIII 1819; vol. V p. 242, 16.II 1821; vol. VI, p. 96, 12.VII 1822; p. 101, 8.VIII 1822; p. 155, 25.X 1822.

Иоварный обольстительный Дон-Жуан — герой испанской народной легенды и множества популярных пьес, основанных на этой легенде. Но Дон-Жуан Байрона несколько непохож на своих предшественников. Легкомысленный и добросердечный, он пассивно подчиняется воле обстоятельств и капризу влюбленных женщин. Его жизнь полна самых удивительных и разнообразных событий: среди них — вынужденный отъезд из родной Испании по воле ханжи-матери, кораблекрушение, любовная идиллия на уединенном острове, романтические похождения в гареме турецкого султана, участие в штурме Измаила русскими войсками, спасение пленной турчаночки, поездка в Петербург с донесением Суворова, блестящие успехи при дворе Екатерины и дипломатическая миссия в Англии. Постепенно Жуан постигает тайны большого света, и его приключения в «высшем» обществе, русском и английском, дают Байрону повод реалистически беспощадно изобразить низость и фарисейство правящих классов, их фальшивую мораль, чопорное ничтожество и корыстолюбие.

Таким образом, «Дон-Жуан» представляет собой эпическую сатиру, направленную против феодально-буржуазной Европы на рубеже XVIII—XIX вв.

Путешествия Жуана нужны не только для того, чтобы дать Байрону повод изобразить главные страны Европы, но и для того, чтобы показать процесс формирования героя. Однако внутренняя эволюция его от наивного прекраснодушного юнца до умудренного опытом, избалованного победами дипломата не вполне убедительно раскрыта. Проблема характера и условий, в которых он складывается, поставлена, но намечена очень бегло и разрешена лишь самым общим образом.

Байрон полемизирует с оптимистически однолинейным пониманием человеческой природы у просветителей. От романов Лесажа, Вольтера, Фильдинга, Джонсона, Смоллета, стчасти Свифта и Стерна Байрон отталкивается в двойном смысле этого слова: он заимствует у них структуру, т. е. роман как историю героя, переживающего многообразные приключения в разных странах; вместе с тем произведения предшественников служат Байрону отправной точкой для полемики с убеждением их авторов в том, что «естественная» нравственность в конце концов побеждает.

Рисуя в песнях «Дон-Жуана», сперва шутливых, но затем все более серьезных, сначала в общих, а потом все более конкретных чертах обстоятельства, в которые поставлен его герой, Байрон показывает, «какова цена опыта», как неизбежна «деформация» под влиянием действительности. Особенно тщательно, со знанием дела она изображена в песнях, посвященных Англии.

Ирония, пронизывающая как повествование, так и бесчисленные лирико-философские отступления, неотделима от романтической скорби поэта об унижении в современном ему мире идеалов равенства и свободы. «Дон-Жуан» — плод не только «ума холодных наблюдений», но и «сердца горестных замет»: насмешки над сентиментальными иллюзиями и лицемерием поддерживающего их общества сочетаются у Байрона с горькими сожалениями; он оплакивает неизбежность крушения иллюзий в мире, где господствует несправедливость и ложь. Даже в описаниях пустоты и фальши света, даже в язвительных политических намеках ощущается печаль поэта, страдающего при виде торжества насилия и деспотизма и призывающего к их низвержению.

По признанию самого Байрона, в «Дон-Жуане» он тоже ориентировался на литературную традицию, правда, традицию не совсем обычную. Образцом ему послужили героико-комические поэмы авторов позднего итальянского Возрождения Франческо Берни и Луиджи Пульчи, а также их французских, итальянских и английских подражателей¹³. Как и его предшественники, Байрон использует широко известный сюжет и наполняет его актуальным, даже злободневным общественным содержанием, осмеивая не только реальных лиц и реальные происшествия, но их принятую ложно-поэтическую интерпретацию. Любовь к пародии пробивалась, как мы уже знаем, даже сквозь уныние ранней лирики Байрона; в «Дон-Жуане» она расцветает на радость читателям.

¹³ Об источниках «Дон-Жуана» см.: *E. H. Coleridge. Introduction to «Don-Juan». Poetry, vol. VI, p. XVI; C. M. Fuess. Lord Byron as a Satirist in Verse. N. Y., 1912, p. 133—137; H. Richter. Lord Byron. Persönlichkeit und Werke. Halle-Saale, 1929, S. 451, 453; G. Foa. Lord Byron. Poeta e Carbonaro. Firenze, 1935, p. 102—118; E. F. Boyd. Byron's Don Juan. A Critical Study. New Brunswick, 1945, p. 10, 34—36; 52—54, 135, 140—141, 149; L. A. Marchand, Byron, vol. II. N. Y., 1957, p. 613,*

Поэма, которая покоится на широчайшей общеславянской культурной основе, которая требует от всякого желающего понять ее, проникновения во множество литературных, политических и исторических намеков¹⁴, которая уходит корнями в прошлое, в то же время настолько блистает повизной и свежестью, что сама положила начало целой литературной традиции.

Поражает прежде всего язык поэмы, богатый, многогранный, небывало вместительный. Словарь «Дон-Жуана» насчитывает около десяти тысяч слов и отличается огромным диапазоном — от научно-философских терминов до просторечия, от торжественно риторических оборотов до жаргонных словечек. От стиля сатирико-прозаического Байрон, на удивление читателя, неожиданно переходит к возвышенному и лирическому, чтобы столь же внезапно вернуться к прозе и сатире. Стилистические приемы Байрона многообразны, как сама поэма. Тут и игра слов, и обилие цитат, явных и скрытых, английских и иностранных, — чаще всего юмористических — и непрерывное пародирование (священного писания, штампов сентиментальной и романтической поэзии), и прописное описание низменных предметов по законам высокого стиля (например, золота, чистогана — XII, 12—13) и, напротив, заведомо «сниженное» изображение всего того, что принято считать возвышенным (например, любви, II, 205—207).

5

Крайне своеобразно проявилось в «Дон-Жуане» сочетание лирики и эпоса. Мы видели, что такое сочетание всегда присутствовало в поэмах Байрона, начиная от «Чайльд-Гарольда». Разница, однако, заключалась в том, что в первой поэме эпический план был таким же высоким, как лирический, и составлял с ним единство. В последней же своей поэме (ее можно назвать последней, так как большая ее часть, «английские» песни, была почти вся написана в первой половине 1823 г., после «Бронзового века» — до отъезда Байрона в Грецию) поэт пребывает в сфере

¹⁴ См. *T. G. Steffan, W. W. Pratt. Byron's Don Juan, vol. 1—4. Univ. of Texas Press, 1957*, где комментарий к поэме посвящен отдельный (четвертый) том.

«низкой» действительности, и приключения героя, даже если на какой-то срок оказываются романтическими с формальной точки зрения — тут же снижаются ошеломляющим контрастом.

Любовной идиллии Жуана и Гайдэ предшествовал эпизод каннибализма, которому предавались несчастные жертвы кораблекрушения, а на смену идиллии шла сцена на невольничьем рынке, где герой был выставлен на продажу и куплен евнухом по прихоти ненасытной султанши. Военственные подвиги Жуана во время осады изображены после его подвигов... в гареме, где он щеголял в женском наряде, и непосредственно до аналогичных подвигов при дворе Екатерины II (там он выступает в неслишком благородной роли молодого фаворита еще не старой царичи). Поэма обрывается на повествовании об отнюдь не героических перипетиях его жизни в Англии, страны,

Где смелые купцы и капитаны,
Сноровки предприимчивой полны,
Берут налоги чуть ли не с волны.

(X, 65)

При таком характере эпического материала лирическое начало должно было играть иную роль. Оно больше сближается от основного повествования и чаще принимает вид лирических отступлений в обычном смысле слова. К тому же, поскольку в «Дон-Жуане» Байрон последовательно и отчетливо, не только в декларациях, отделяет себя от своего героя¹⁵, ему было особенно важно иметь возможность говорить от своего имени.

Наконец, в «Дон-Жуане» пестрота сменяющихся друг друга картин так велика, что лирическое начало становится своего рода соединительной тканью, связывающей эпизоды, недостаточно спаянные малозначительной личностью героя.

Количественно лирические отступления составляют, по подсчетам Л. Н. Федотовой, приблизительно четверть общего объема поэмы. Как и она сама, эти отступления очень неоднородны. Часть их только сопровождает, ком-

¹⁵ Жуан имеет лишь самое поверхностное сходство с молодым Байроном, каким он был, когда вернулся из своего путешествия на Восток. Ему приданы немногие, весьма незначительные автобиографические черты.

ментитрует повествование, возникая по его ходу. Чаще всего они носят юмористический или иронический характер и выражаются то в автобиографических признаках,

Но как могла мамаша Дон-Жуана
Оставить эту парочку вдвоем?
Она-то как за ними не следила?
Моя мамаша б так не поступила!

(I, 110)

то в описании себя как персонажа поэмы, свидетеля ее событий:

Я пробовал вмешаться. Я имел
Отличные намерения, признаться,
Но как-то я ни разу не сумел
До них ни днем, ни ночью достучаться:
Дом словно вымер, словно онемел,
Один лишь раз (прошу вас не смеяться!)
Жуан случайно среди бела дня
Ведро помоев вылил на меня.

(I, 24)

то в ссылках на собственный опыт:

К успеху равнодушен я, ей-ей!
В былые годы мне везло немало,
А в юности успех всего нужней,
И это мне в дальнейшем помогало.

(XII, 17; ср. XI, 82—85)

Самые важные из этих сопровождающих, как бы подстрочных комментариев разъясняют и обобщают повествование, лишают его узкоэмпирического характера. Такова, например, обобщенно-ироническая характеристика газет, «правдивость которых все знают и чувствуют» (I, 203), или презрительные замечания об источниках величия в современной монархии: «Это был Потемкин, великий человек, в дни, когда убийство и распутство могли сделать великим» (VII, 37).

Байрон стремится не только прояснить свое отношение к изображаемым событиям, но и точно определить их общественно-исторический контекст. Так, описывая солдат,

зверски преследующих турчаночку Леплу, Байрон восклицает:

Но в этом унижении великом
Кого мы справедливо обвиним,
Натуру их плъ волю государя,
Которому нужны такие твари?

(VIII, 92)

Такой же обобщающий характер носят размышления Байрона о подлинных властителях вселенной, «великих» банкирах (XII, 5).

Если в «Чайльд-Гарольде» Байрону приходилось прямо взывать к читателям, чтобы доказать, насколько он отличается от своего героя, то в «Дон-Жуане» он пользуется более косвенными средствами. Так, в поэме наивное идеализированное представление об Англии, с которым вступает на ее берега юноша Жуан, контрастирует с лишенным иллюзий обращением самого поэта к отвергнувшей его родине. Жуан ожидает увидеть здесь родину свободы, «твердыню Реформации», «равенство граждан», «безупречность жен» (XI, 9—10); Байрон же ясно знает, что «Летит ко всем чертям страна родная», знает,

...что любой народ
Ее считает злой враждебной силой
За то, что всем, кто видел в ней оплот,
Она, как друг коварный, изменила
И, перестав к свободе призывать,
Теперь и мысль готова заковать.

(X, 67)

В лирических отступлениях поэт, расширяя угол зрения, доступный его герою, которому к концу повествования только еще начинают приходить первые критические мысли¹⁶, высказывает самые существенные, дорогие ему убеждения: о войне (VIII, 195, 123—127); о революции (VIII, 3—5); о монархии (VI, 95; VIII, 126; IX, 23; XIV, 83—84); о развращенности и продажности света (песни XI—XIII); о низкопоклонстве печати (XIII, 51—54; IX, 35); о гнусности политиков (XI, 83—85; XIII, 20—21; XVI, 71—75; XIV, 69—70). Многие из этих отступле-

¹⁶ На это указывает замечание Байрона о том, что, увидев спектакль, который леди Аделина разыгрывает ради избирателей мужа, Жуан начинает недоумевать, сколько в ней настоящего (real — XVI, 96).

сти. Выразительность их целиком определена не высказанным, а подразумеваемым, как бы не уместившимся в строки душевным надрывом.

Как всегда у Байрона, надрыв возникает оттого, что чувство очень глубоко и сложно, как и вся приоткрытая читателю, но далеко ему не ясная внутренняя жизнь поэта. Они любили, но потеряли друг друга, а она потеряла и себя, и любовь, и доброе имя.

Удел твой — бесчестье.
Молвы приговор
Я слышу — и вместе
Мы делим позор.

Что бы ни случилось с ней, он не может измениться. В его душе болезненно сплетаются жалость, чувство вины и протторжимость от прежней любви, хотя и униженной:

Мы долго скрывали
Любовь свою,
И тайну печали
Я так же таю.
Коль будет свиданье
Дано мне судьбой,
В слезах и молчанье
Встречусь с тобой.

Благородство и скрытая интенсивность переживания тем более ясно воспринимаются, чем менее они подчеркиваются. Одни и те же слова — «в слезах и молчанье» — звучат в начале и конце стихотворения¹³, но имеют разный смысл: в первый раз это слезы любви, во второй — это слезы по любви, погибшей, но все-таки необъяснимо живой. (В оригинале различие подчеркнуто предлогами: в начале — «In silence and tears», в конце — «with silence and tears».)

¹³ К сожалению, в цитированном переводе эти слова в первой строфе опущены. Может быть, лучше было бы:

В час расставанья,
Склонясь пред судьбой,
В слезах и молчанье
Мы прощались с тобой,

ней появлялся лишь в окончательном варианте, выражая настойчивое желание Байрона придать самой поэме универсальный, всечеловеческий смысл.

История такого «среднего», малопримечательного человека, каков Жуан, не дает достаточных оснований для высказывания мыслей, которые хочет внушить читателям Байрон. От своего имени предупреждает он о том, что чаша терпения народного переполнилась, что он «почуял силу» и вскоре сбросит с себя вековой гнет (VIII, 50—51).

От своего имени, не таясь и не обинуясь, Байрон клянется «войну вести словами,— а случится, и делами — с врагами мысли» (IX, 24):

О доле низших классов я порою
Толкую Джону Булю очень здраво,
И, словно Гекла, кровь кипит моя,
Коль пропзел тиранов вижу я.

(XV, 92)

Отвечая многочисленным хулителям своей поэмы, он вновь и вновь, в бесчисленных стступлениях разъясняет свои намерения. Его цель одна — правда, только правда, и ничего кроме правды. Свой долг он видит в том, чтобы внушить страх и ужас высшим классам и поднять дух и мужество низших:

Я возглашаю: камни научу я
Громить тиранов! Пусть не говорит
Никто, что льстил я тронам! Вам кричу я,
Потомки! Мир в оковах рабской тьмы
Таким, как был он, показали мы!

(VIII, 135)

Байрон подчеркивает назидательные, поучительные цели своей музыки (XII, 39), ее желание «изобразить все сущее с жестокой прямою» (XII, 40), ее неприязнь к пустым выдумкам и ко всем, «давно привычным к лжи красноречивой» (XIV, 13)¹⁷:

Политику, религию, смирение
Вы встретите не раз в стихах моих:
Я придаю огромное значение
Моральной пользе диспутов таких.

(XV, 93)

¹⁷ Ср. также XIV, 21—22; XV, 94; IV, 98; VII, 4.

Высшим достоинством поэта он провозглашает умение «изгнать и клевету и лести и мир изобразить таким, как есть» (XIII, 89). Он перечисляет своих предшественников из тех, кто называл вещи своими именами и смело вел словесную войну. Среди них фигурируют Ариосто, Макьявелли, Лютер, Ларошфуко, Свифт, Фильдинг, Джонсон, Вольтер. С похвалой упоминает Байрон также и тех из своих современников, которые блюдут честь литературы и не забывают в своих писаниях о законах разума (I, 206; III, 100; XI, 57).

В тех же отступлениях поэт расправляется со своими противниками-лекстами, предавшими, с его точки зрения, и свободу и поэзию (I, 205, 222; III, 93—94, 97—100; IX, 13, 59. Ср. «Посвящение»). Не раз говорит он и о себе, пренебрежительно оценивая как успехи прошлых лет, так и неудачи последних, объясняя те и другие бездумным судом падкой до моды публики (XI, 55—56).

Сетуюя о падении родной литературы, которая «покорно льстит солдатине нахальной», Байрон восклицает:

Эх, возвратись бы я, поэт опальный,—
Я научил бы этих янычар,
Что значит слова меткого удар¹⁸.
(XI, 62)

С отступлениями политического и литературно-критического характера тесно соприкасаются лирико-философские, чаще всего иронические. Начав всерьез, поэт почти всегда кончает шуткой, выражая свое скептическое отношение как к доктринам, завоевавшим общее признание, так и к ожесточению, с которым они опровергаются ради утверждения других, не менее спорных.

Байрон смеется над идеалистическим солпсизмом Беркли, склоняясь как будто в пользу материализма, но и на нем не останавливается, чтобы не оказаться догматиком (XI, 1—6); он с грустью говорит о трудностях познания, о воинственности соперничающих религиозных сект, о теориях, износившихся за две тысячи лет, и кончает отвращением к метафизической галлматье и призывами к терпимости (XV, 89—91). Почти все философские

¹⁸ В подлиннике: я показал бы им, что такое интеллектуальная война (I'd show them what an intellectual war is).

рассуждения приводят Байрона к агностицизму, к мыслям о недоступности подлинного знания (X, 20). Своими учителями в этом Байрон объявляет Сократа, Локка (VII, 5) и Монтеня (IX, 17), но даже их негативное решение кажется ему слишком категорическим, и он предвидит день, когда будет «сомневаться в самом сомнении» (XI, 17).

Таким же непознаваемым и непостижимым, как все мировое целое, представляется Байрону и человек, со скрытыми в его душе «безднами, пещерами и пустынями» (XIV, 102). Но, как правило, такие философствования (например, о таинственности женской души) завершаются остротами; они выдают несерьезное отношение поэта к проблемам, интерес к которым диктуется лицемерно принятым в обществе высоким моральным тоном.

До конца серьезным в своих рассуждениях Байрон бывает в редчайших случаях. К их числу можно отнести его известную пантеистическую декларацию, напоминающую более подробные размышления на эту тему в третьей песне «Чайльд-Гарольда»:

Мне служат алтарями все светила,
Земля, и океан, и небосвод.
Везде начало жизни обитает,
Которое творит и растворяет.

(III, 104)

Вряд ли пантеизм вполне выражал религиозную философию Байрона, но во всяком случае в нем соединялись и неприятно какой бы то ни было официальной догматикой и восхищение природой, которая представлялась ему воплощением вечно прекрасного божественного начала. Неслучайно эта пантеистическая декларация заключена в рамки одного из самых поэтических отступлений Байрона, в котором описание вечернего пейзажа одухотворено благодарной нежностью воспоминания и предчувствия (III, 101—108). Покорный прихотливым законам своей поэмы, Байрон от высокой лирики бросается к желчной насмешке, вводит отступление внутри отступления, а внутри второго еще третье — и так, шутливой греческой ссылкой на «Поэтику» Аристотеля, завершает песнь (III, 109—111.)

Наряду с отступлениями лирико-поэтическими Байрон с удовольствием вводит и отступления сатирико-прозаиче-

ского ряда, которые призваны, с одной стороны, по контрасту оттенять немногие серьезные размышления, а с другой — выявлять их относительность. Таковы, например, доводы в пользу влияния Нимфы... чая на чувствительность поэта (IV, 52—53) или строки о значении спокойствия желудка для решения неразрешимых вопросов бытия (IX, 13—16). Структура последнего пассажа очень любопытна: от торжества смерти над великими мужами — к болезни, затем — к пищеварению, отсюда к пещному смыслу жизни, единству ее и смерти.

6

Лирические отступления Байрона встречаются чаще к концу поэмы. Некоторые из них совершенно отрываются от текста, и автор обретает желанную свободу: лирическая стихия размывает берега эпоса. Такова блестящая вставка в рассказ об отношениях Жуана и Аделины (XV, 18—27). Начинаясь на самой высокой ноте с обращения к великим мыслителям прошлых времен, она затем продолжается в тоне беспечной болтовни о радостях рифмоплетства, пока не переходит в гордый вызов не только владыкам царствующим, но и тем вождям демократии, которые над ними одержат победу. После объявления независимости поэта от всех, охваченных унылым конформизмом, отступление завершается призывом к музе:

Давай смеяться просто от души,
Стегая шуткой мелкие пороки ¹⁹.

Наиболее интересным, вероятно, является длинное вступление к песни IX (1—28), в котором отразились едва ли не все стороны личности Байрона. Тут и презрение к победоносному полководцу (Веллингтону) и к алчности, побудившей его принять вместе с лестью газет непомерные подношения от нищего голодающего народа, и обличения «войны-разбоя», и естественно связанные с этой темой

¹⁹ «Пренебрежительная усмешка часто действует сильнее разоблачительной патетики, потому что она убеждает в пустоте, непрочности и незначительности того, что окружающий мир привык считать авторитетным, незыблемым и вечным...» (Е. И. Клименко, Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX в., Л., 1959, стр. 170).

мысли об ужасах смерти, попеременно с псевдонаучными соображениями о влиянии желудка на судьбы людей, и шутки по поводу теологии, как и вообще всякого философского доктринерства, и вызов тиранам вкупе с демагогами, и утверждение собственной духовной независимости, и призыв к угнетенным расправить «рабски согнутые спины».

Революционер, скептик, насмешник, человек «резкого, охлажденного ума» и чувств, живых и пылких, несмотря на утрату иллюзий, гордый, непокорный, отважный, отстаивающий вопреки ханжам и лицемерам правоту и честность своей литературной позиции — таков Байрон во введении к IX песни.

Этот образ его поддерживается и всей совокупностью лирических отступлений, и непрерывными авторскими комментариями, и тем выражением его внутренней жизни, которое угадывается в эмоциональной окраске его повествования, — как бы ни стремился поэт укрыться за циничным, легким тоном.

Парадоксально, именно разпостыльные, «разнокалиберные», отличающиеся по выполняемой ими функции отступления придают единство пестрой, многослойной, хаотической, на первый взгляд, структуре поэмы. Разнообразие отступлений отражает широкий духовный диапазон поэта, диалектику его сознания, поглощенность всем тем, что потрясало его современников. Поэтому алогичность и сумбурность его признаний кажущаяся, так как капризное, прихотливое их переплетение точно передает то сложное единство противоположностей, которое определяет личность Байрона. Именно оно создает единство основной музыкальной темы, проступающее в бесчисленных, далеко между собой расходящихся вариациях.

Парадоксально также и то, что нигде сложный субъективный мир Байрона не сказывается с такой отчетливостью, как в самом объективном его произведении. Нигде поэт не раскрывается с такою полнотой, как в комическом эпосе, ломающем все представления о высокой эпической поэме, смешивающем жанры и стили. Личный характер авторского монолога в «Дон-Жуане» подтверждается тем, как много строк из него совпадает с фразами из интимных дневников и писем поэта²⁰.

²⁰ Д. Ж. («Дон-Жуан»): «Ибо скука — растение с английскими корнями» (XV, 22); Дневники («Дневники и письма»): «Скука, англий-

Лирическое начало в корреспонденции и записках Байрона очень сильно. Хотя они не задуманы автором как художественное произведение, художественная ценность их неоспорима, ибо история души Байрона, рассказанная им самим, — поразительный документ. Рукою художника, владевшего как никто, буквально никто умами современников, написан автопортрет замечательной силы и проникновенности. Перед читателями возникает образ человека, для которого судьбы мира настолько становятся частью внутреннего «я», что он в любую минуту готов расстаться с жизнью во имя торжества свободы и справедливости. При этом он фаталист, убежденный в обреченности борьбы против слепого и всемогущего рока, хотя в ней одной видит смысл существования. Он презирает и ненавидит установленный порядок вещей, и его дневник исполнен протеста и пафоса всеобщего отрицания.

Вследствие мучительного для него неустройства мира и собственного душевного неустройства это человек неуравновешенный, непоследовательный, изменчивый (Байрон сам признавался, что не понимает себя, а близко знавшие его Августа Ли и Томас Мур независимо друг от друга утверждали, что в нем соединилось по крайней мере несколько резко выраженных индивидуальностей). Он последователен лишь в гневе, скорби и сомнении, он колеблется между скептицизмом и жаждой веры, между презрительно ироническим отношением к чувствам, какими они обычно бывают (вопреки принятому поэтическому изображению их), и высокой требовательностью к чувствам, ка-

ская скука» (т. VI, стр. 187, 5.IV 1823); Д. Ж.: «Семь лет (обычный срок ссылки)» — X, 66; Дневники: «С тех пор как я уехал из Англии (не на весь обычный срок ссылки)» — т. VI, стр. 1, 12.I 1822; Д. Ж.: «И его Аргус кусает его за штаны» (III, 23); Дневники: «Когда я подумал, что он исполнит роль Аргуса, он откусил кусок из моих штанов» (т. III, стр. 171, 19.I 1815); Д. Ж.: «Ее самая благородная добродетель — великодушие... Весь мир восклицал: «Какое великодушие!» (I, 12, 26); Дневники: «Я полагаюсь на ваше великодушие (оно почти такое же, как у леди Байрон)» (т. V, стр. 222, 17.X 1820); Д. Ж.: «Она согласилась, и брак их создал Адама, называемого «счастливейшим из людей» (XIV, 55); Дневники: «Мои женатые друзья... называют себя «счастливейшими из людей» (т. III, стр. 118, 3.VIII 1814); Д. Ж.: «Прелестные девы краснели ради него (буквально: «ему»)» — XI, 48; Дневники: «Невеста будет краснеть ради вас через день-другой» (т. II, стр. 294, 1.XII 1813).

кими они должны быть. Это холодный недоверчивый наблюдатель житейской суеты и страстей и в то же время сам глубоко ими захваченный. Он способен на неожиданные для него самого движения души, на горькие сожаления о том, что еще недавно оправдывал. Он может возвыситься до героического, прекрасного, жертвенного, до мысли, увлекающей тысячи людей, и пасть до мелкого, ребячески тщеславного, почти низменного. Этот человек убийственно злословит о себе и других, потому что ежесекундно ощущает бездну между сущим и должным; он небрежно играет завоеваниями философии и культуры не только потому, что чувствует себя среди них, как дома, но и потому, что, сознавая их неадекватность сложности современного мира, смеется над их мнимой универсальностью и непоколебимостью.

Для Байрона, как автора дневников и писем, характерны пессимистическая оценка человеческой природы, тонкая критическая наблюдательность, язвительное остроумие, презрение к сентиментальности и выспренней фразе, чувствительность ко всему прекрасному, а более всего к природе. Ему свойственны сосредоточенность в себе, беспощадный самоанализ, знание собственных слабостей, честность и прямота саморазоблачений, поиски мотивов своих и чужих поступков, ощущение раздвоенности, соединения в себе людей, взаимно не соответствующих друг другу. Он боится обнаружить себя перед чужими, питает пристрастие к мистификации, склонен к самомучительству и понимает, что опасен для душевного покоя других; его преследует грусть, часто безотчетная, меланхолия, хандра, скука (*ennui*), горькое сознание бесполезно уходящих сил.

Проза Байрона отличается философским аналитическим складом, подчеркивающим алогизм внутренней жизни и способствующим анатомированию самого механизма мысли и процесса воспоминания. Как и в «Дон-Жуане», в письмах и дневниках поэта господствуют чередование конкретных фактов с обобщающими часто циническими сентенциями, афористичность и эпиграмматичность стиля, непрерывные переходы от субъективно-лирического к объективно-ироническому повествованию, и наоборот. И тут и там — соединение личных признаний с размышлениями общего характера, обилие метко схваченных бытовых сценок и портретных зарисовок, множество прозаических подробностей и насмешек над поэтическими

клише, над стилистическими красотами. Все это позволяет считать, что проза Байрона и «Дон-Жуан» внутренне очень близки. Замечательные объективные свидетельства о жизни своего времени, они не менее субъективны, чем лирика поэта и, так же как все его творчество, свидетельствуют прежде всего о нем, о строе мыслей и чувств, изумившем читающий мир.

Работу над поэмой Байрон не довел до конца. Летом 1823 г. он отправился в Грецию, чтоб оказать помощь стране, восставшей против своей поработительницы Турции. Он взял с собой начальные 14 строф XVII песни и ни разу к ним не вернулся. Ему было не до поэзии. Он стремился объединить раздробленные силы греков, примирить враждующих между собой военачальников, добивался финансовой помощи, обещанной Англией, жертвовал огромные суммы из собственных средств на снаряжение солдат и матросов военных кораблей, участвовал в строевой подготовке новых воинов, содействовал организации иностранных добровольческих отрядов и даже составил план осады крепости Лепанто.

Неудивительно, что за девять месяцев такой напряженной работы он написал очень мало стихов. Почти все они посвящены Греции. Одно из них обращено к сулиотам, албапским горцам, которые сражались вместе с греками против общих врагов турок:

Дети Сули! Киньтесь в битву,
Долг творите, как молитву!
Через рвы, через ворота!
Бауа, бауа, сулиоты!
Есть красотки, есть добыча —
В бой! Творите свой обычай!

(«Песня к сулиотам» —
Song to the Sultotes, 1823.

Перевод А. Блока)

Песня воинственного полудикого племени передана Байроном с тем вниманием и уважением, которое писатели эпохи романтизма оказывали творчеству других народов, хотя бы и стоящих на иной, более низкой ступени цивилизации. Он даже воспроизводит боевой клич сулиотов (бауа) на их родном языке, соблюдая фонетическую точность.

Замечательны также отрывок «Из дневника в Кефалонии» (Journal in Cerphalonia, 1823) и «Последние строки, обращенные к Греции» (Last Words on Greece, 1824). В них говорят жажда действия, любовь к стране непреходящей древней славы и готовность отдать жизнь за ее свободу.

Наиболее известно стихотворение «В тот день, когда мне исполнилось 36 лет» (On this Day I complete my 36th Year).

Оно написано 22 января 1824 г. Байрон начинает с сожалений об ушедшей молодости, о мучительном противоречии между терзающими его волнениями страсти и невозможностью пробудить ответное чувство. Но эгоистическую любовную тоску поэт считает постыдной в стране, напрягающей все силы, чтобы сбросить свои оковы. Он обрывает себя почти на полуслове. Он вспоминает суровый долг солдата освободительной войны:

Нет, надо думать не о том!
Тоске не место в грозный час!
Тут Слава лавровым венком
Украсит нас!

О слава греческих долин,
Мечи, знамена, блеск огня!
Нет, не был даже Спарты сын
Вольней меня!

.

Вторая юность не придет,
Ничто не скрасит жизнь твою.
О чем жалеть? Эллада ждет:
Умри в бою.

(Перевод Г. Усовой)

Постепенное преодоление собственной слабости, тяжелый внутренний спор, который приводит к решению пожертвовать собой в кровавом бою, придают этим стихам необыкновенный драматизм. Перед нами не парадная, ходульная героиня, а раздумья о страсти и долге и внезапный переход от мечты о подвиге к примирению с мыслью о смерти на поле брани.

Традиция считает эти стихи последними, и они завершают все издания сочинений Байрона. Однако друг поэта Хобхаус называет последними другие стихи; черновик их

он нашел на обороте «Песни к сулиотам». Они вошли в русскую литературу благодаря блистательному переводу Блока:

Я на тебя взирал, когда паш враг шел мимо,
Готов его сразить иль пасть с тобой в крови
И если б пробил час — делить с тобой, любимой,
Все, верность сохранив свободе и любви.

Я на тебя взирал в морях, когда о скалы
Ударился корабль в хаосе бурных волн,
И я молил тебя, чтоб ты мне доверяла,
Гробница — грудь моя, рука — спасенья челн.

Я взор мой устремлял в больной и мутный взор твой
И ложе уступил и, бдением истомлен,
Прильнул к ногам, готов земле отдаться мертвой,
Когда б ты перешла так рано в смертный сон.

Землетрясенье шло и стены сотрясало,
И все, как от вина, качалось предо мной.
Кого я так искал среди пустого зала?
Тебя. Кому спасал я жизнь? Тебе одной.

И судорожный вздох спирало мне страданье,
Уж погасала мысль, уже язык немел,
Тебе, тебе даря последнее дыханье,
Ах чаще, чем должно, мой дух к тебе летел.

О, многое прошло, но ты не полюбила,
Ты не полюбишь, нет. Всегда вольпа любовь.
Я не виню тебя, но мне судьба судила —
Преступно, без надежд, — любить все вновь и вновь.

(«Любовь и смерть» — *Love and Death*, 1824)

Так же как в стихах о последнем дне рождения, где поэт от усталости и разочарования переходит к решимости биться до конца, а затем к предчувствию близкой гибели, так и здесь возникают два неожиданных поворота: от его нежности к ее холодному равнодушию и снова к его безропотному преклонению.

В этих строфах сведены воедино все излюбленные мотивы и образы Байрона: любовь и смерть, смерть и свобода, волны и скалы, буря и утлый челн, равняя могила, катастрофа, преступная страсть. Все здесь чрезмерно —

стихии и любовь, которая сильнее всех смертей и страданий, на море и на суше, сильнее оскорбленной гордости, рассудка и морали.

* * *

Лирическая окраска поэзии Байрона, преобладание в ней субъективного начала имеют следствием нерасторжимое единство личности и творчества поэта. Оно возникло, можно сказать, вопреки воле автора, который в своих произведениях тщетно стремился уйти от самого себя. Он желал единства совсем другого рода — единства всей своей действительной жизни с идеей, которую он воплотил в поэзии — идеей сопротивления, стоицизма, защиты бесправных.

Иначе говоря, Байрон не думал о том, чтобы творчество выражало его личность, — это было неизбежно (и даже не всегда удобно). Он хотел, чтобы самая жизнь его была выражением лучших и благороднейших сторон его творчества. Он хотел быть всем тем, о чем писал: витией, воином, государственным деятелем — Леонидом, Вашингтоном, Боливаром.

Байрон всегда был максималистом, всегда предъявлял огромные требования к себе и окружающим, к собственной поэзии. Он испытывал вечную неудовлетворенность и вечно осуждал себя с точки зрения невысказанных критериев.

Самым же высоким критерием было соответствие жизни и идеи. Отсюда вытекало и его презрение к тем, кто живет только в мире абстракций, занимается одной поэзией. Это презрение было не только следствием аристократической позы (хотя Байрон долго считал профессиональные литературные занятия зазорными для пэра Англии).

Ему всегда нравились писатели, которые были также люди дела и практически осуществляли свои принципы. Данте, Мильтон, Руссо, по-своему и Поп привлекали Байрона участием в политической и литературной борьбе своего времени, и восхваляет он прежде всего именно их общественный темперамент, не позволивший им довольствоваться поэзией. Одного творчества, по мнению Байрона, для человека мало. Всю жизнь он рвался к деятельности, которая была бы достойна его сил, претворяла

бы идеи его произведений, придала бы единство его жизненной и эстетической позиции.

Такую деятельность он нашел в Греции. В разгаре плодотворных, самоотверженных трудов, в которых он проявил незаурядный, подлинно государственный ум, Байрон после короткой болезни умер 19 апреля 1824 г.

Умирал поэт мужественно и спокойно. Он сделал все, что мог, и отдал жизнь за Грецию, о которой так много с юных лет думал и писал. В смерти он обрел тот духовный абсолют, поискам которого была посвящена его жизнь. Желанное единство было добыто самой дорогой ценой.

Распространенные издания

- Дж. Г. Байрон. Полное собрание сочинений. Под ред. С. А. Венгера, т. 1—3. СПб., изд. Брокгауза — Ефрона, 1904—1905.
- Дж. Г. Байрон. Драмы. Пер. И. А. Бунина, Н. А. Брянского. Пг.— М., 1922.
- Дж. Г. Байрон. Дон-Жуан. Пер. П. А. Козлова, ч. 1—2. Пг.— М., 1923.
- Дж. Г. Байрон. Мистерии. Пер. Густава Шнета. М.— Л., «Academia», 1933.
- Дж. Г. Байрон. Избранные произведения в одном томе. Под ред. М. Н. Розанова. М., 1935.
- Дж. Г. Байрон. Поэмы, т. 1—2. Пер. Г. Шенгели. М., 1940.
- Дж. Г. Байрон. Дон-Жуан. Пер. Г. Шенгели. М., 1947.
- Дж. Г. Байрон. Избранные произведения. Под ред. Р. М. Самарина. М., 1953.
- Дж. Г. Байрон. Дон-Жуан. Пер. Т. Гнедич. М.— Л., 1959 (изд. 2, 1964).
- Дж. Г. Байрон. Дневники. Письма. М., 1963.
- Дж. Г. Байрон. Избранное. Под ред. Ю. М. Кондратьева. М., 1964.
- Дж. Г. Байрон. Лирика. Под ред. Т. Гнедич. М.— Л., 1967.
- Дж. Г. Байрон. Паломничество Чайльд-Гарольда. Пер. В. Левика, Дон-Жуан. Пер. Т. Гнедич. М., 1972.
- Дж. Г. Байрон. Собрание сочинений в трех томах. М., 1974.
- The Works of Lord Byron. Ed. by E. H. Coleridge and R. E. Prothero. London — N. Y., 1898—1904, vol. I—VII. Poetry; vol. I—VI.— Letters and Journals. Переизданы в 1966 г. *Lord Byron. Correspondence*. Ed. by John Murray. London, 1922; *Byron. A Self-Portrait*. Ed. by P. Quennel. London, 1950.
- Byron. Don Juan*. M., 1948.
- Byron. Don Juan*. Ed. by Tr. G. Steffan and W. W. Pratt, vol. 1—4. Univ. of Texas Press, 1957.
- The Works of Lord Byron. Complete in One Volume. With Notes by Th. Moore, Lord Jeffrey, Sir Walter Scott and others. London, 1837. Многократно переиздавалась.

О Байроне

- Дж. Г. Байрон. К 125-летию со дня смерти. Библиография. М., 1949.
- М. П. Алексеев. Байрон и английская литература.— В кн.: Из истории английской литературы. М.— Л., 1960.
- М. П. Алексеев. Байрон и фольклор.— Там же.
- А. Аникст. Байрон драматург.— В кн.: *Байрон* (Библиотека драматурга). М., 1959.

- Н. Я. Берковский. Лирика Байрона.— В кн.: Лирика. М.— Л., 1967.
- А. Веселовский. Байрон. М., 1902.
- Э. Д. Гримм. Байрон и революционное движение на Востоке.— В сб.: Байрон. 1824—1924. М.— Л., 1924.
- Н. Галь. Переход Байрона к реализму.— Уч. зап. МГПИ, 1941, т. 31, № 5.
- Н. Я. Дьяконова. Стиль поэмы Байрона «Дон-Жуан».— Уч. зап. ЛГУ, 1955, № 184, серия филол. наук, вып. 22.
- Н. Я. Дьяконова. Из истории поэмы Байрона «Дон-Жуан».— В сб.: Вопросы творческой истории литературного произведения. Л., 1964.
- Н. Я. Дьяконова. Байрон поэт и Байрон прозаик.— Вестник ЛГУ, 1970, № 4.
- Н. Дьяконова. Байрон в годы изгнания. Л., 1974.
- А. Елистратова. Отношение романтиков к классическому литературному наследию.— Европейский романтизм. М., 1974.
- А. Елистратова. Эпистолярная проза романтиков.— Там же.
- А. Елистратова. Джордж Гордон Байрон.— В кн.: Дж. Г. Байрон. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон-Жуан, М., 1972.
- А. Елистратова. Байрон. М., 1956.
- А. Елистратова. Дневники и письма Байрона.— В кн.: Байрон. Дневники. Письма. М., 1963.
- А. Елистратова. Байрон и Шекспир.— «Philologica». М., 1973.
- В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Байрона.— В кн.: Дж. Г. Байрон. Драммы. М.— Пг., 1922.
- В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. М.— Л., 1924.
- В. М. Жирмунский. Байрон и современность.— Уч. зап. ЛГУ, 1941, № 64, сер. филол. наук, вып. 8.
- Е. И. Клименко. Байрон и проблема традиции.— В кн.: Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX в., Л., 1959.
- Е. И. Клименко. Живая речь в «Дон-Жуане».— Там же.
- Е. И. Клименко. Байрон. Язык и стиль. М., 1960.
- О. В. Ковальницкая. Из истории английской демократической сатиры конца XVIII — начала XIX веков.— Сб. «Из истории демократической литературы в Англии». Л., 1955.
- О. В. Ковальницкая. Сатира Байрона «Видение суда».— «Романо-германская филология», вып. 2. М., 1958.
- Ю. М. Кондратьев. Исторические трагедии Байрона и некоторые вопросы его драматургии.— Уч. зап. МГПИ, 1953, т. 75. Кафедра зарубежн. лит-р, вып. 3.
- Ю. М. Кондратьев. Байрон-сатирик. Политические сатиры «Видение суда» и «Бронзовый век».— Уч. зап. МГПИ, 1956, т. 52. Кафедра зарубежн. лит-р, вып. 2.
- Б. Кузьмин. Жанр лирико-эпической поэмы Байрона.— Уч. зап. МГПИ, 1941, т. 31, № 5.
- М. Кургинян. Джордж Байрон. М., 1958.
- М. Кургинян. Путь Байрона-художника. Дж. Г. Байрон. Собрание сочинений в трех томах, т. I. М., 1974.
- Д. Назарян. Литературно-критические взгляды Байрона. Автореф. Ереван, 1969.
- М. Нольман. Исторические драмы Байрона.— Уч. зап. МГПИ. Кафедра зарубежн. лит-р, 1941, т. 31, вып. 5.
- А. С. Ромм. Джордж Ноэль Гордон Байрон. Л.— М., 1961.

- А. А. Смирнов. «Дон-Жуан» Байрона.— В кн.: Из истории западноевропейских литератур. М.— Л., 1965.
- П. Н. Сретенский. Шекспиризм Байрона в «Дон-Жуане».— Уч. зап. Ростов. пед. ин-та, 1938, т. 1.
- П. Фрадкин. Байрон и XVIII в.— Уч. зап. МГПИ, 1941, т. 31, вып. 5.
- П. И. Тюлина. Байрон в русской критике и литературоведении. Библиография.— Труды Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, 1961, т. 5.
- К. А. Тимирязев. Пророчество Байрона о Москве.— «Коммунистический Интернационал», 1919, № 4.
- Д. К. Царик. Поэтика «Паломничества Чайльд-Гарольда» — поэмы Байрона.— Уч. зап. Кишинев. ун-та, 1959, т. 37.
- С. Б. Чудаков. Байрон и события 1813—1815 гг.— Труды Кафедры русск. и зарубежн. лит-ры Казахск. гос. ун-та, вып. 3. Алма-Ата, 1961.
- С. Б. Чудаков. О некоторых художественно-стилистических особенностях лирики Байрона.— «Филологические науки», 1962, № 4.
- С. Б. Чудаков. Романтическая проблематика «Восточных повестей» Байрона.— Уч. зап. Хабаровск. гос. пед. ин-та, филол. серия, 1963, т. X.
- С. Б. Чудаков. Поэзия Байрона в оценке английской эстетической критики.— Там же.
- B. Blackstone. Byron. Lyric & Romance. London, 1970.
- Ron. Bottrall. Byron and the Colloquial Tradition in English Poetry.— В кн.: English Romantic Poets, ed. by M. H. Abrams. N. Y., Oxf. Univ. Pr., 1968.
- E. F. Boyd. Byron's Don Juan. A Critical Study. New Brunswick, 1945.
- J. Burton. Byron and Shelley. The History of a Friendship. London, 1968.
- S. C. Chew. Byron in England. His Fame and Afterfame. London, 1924.
- C. L. Cline. Byron, Shelley & Their Pisan Circle (Reissued). N. Y., 1969.
- J. O. E. Donner. Lord Byron's Weltanschauung. Helsingfors, 1897.
- E. Eckhardt. Lord Byron's Komische Rheime. Englische Studien, Bd. 70, H. 1, 1935.
- W. P. Elledge. Byron & the Dynamics of Metaphor. Vanderbilt Univ. Pr., 1968.
- B. Escarpit. Lord Byron. Un tempérament littéraire, vol. 1—2, Paris, 1957.
- C. W. Faulkner. Byron's Political Verse Satire. Univ. of Illin., 1947.
- Cl. M. Fuess. Lord Byron as a Satirist in Verse. N. Y., Columb. Univ. Pr., 1912.
- R. F. Gleckner. Byron and the Ruins of Paradise. Baltimore, 1967.
- G. T. Goode. Byron as Critic. N. Y., 1964.
- D. Gray. The Life & work of Lord Byron. Nottingham, 1964.
- Ed. Ch. W. Hagelman, B. J. Bernes. A Concordance to Byron's Don Juan. Ithaca, N. Y., 1967.
- G. W. Knight. Byron's Dramatic Prose. Univ. of Nottingham, 1954.
- E. Lovell. J. Byron: The Record of a Quest. Studies in a Poet's Concept and Treatment of Nature. Austin Univ. of Texas Press, 1949.
- J. J. MacGann. Fiery Dust. Byron's Poetic Development. Chicago Univ. Press, 1968.

- H. M. Mackenzie.* Byron's Laughter: in Life and Poetry. Los Angeles (Calif.), 1939.
- L. A. Marchand.* Byron's Poetry. A Critical Introduction. Boston, 1963.
- L. A. Marchand.* Byron. A Biography, vol. 1—3. London, 1957.
- E. W. Marjarum.* Byron as Sceptic and Believer. Princeton, 1938.
- W. H. Marshall.* The Structure of Byron's Major Poems. Philadelphia, 1962.
- Th. Medwin,* Medwin's Conversations of Lord Byron, Rev. with a new Preface by the author & annotated by Lady Byron. Ed. by H. J. Lovell. Princeton Univ. Pr., 1966.
- D. L. Moore.* The Late Lord Byron. Posthumous Dramas 1961.
- H. Nicolson.* Byron, the Last Journey. Apr. 1823 — Apr. 1824, 1940.
- I. Origo.* The Last Attachment. The Story of Byron and Teresa Guiccioli. London, 1949.
- P. Quennel.* Byron, the Years of Fame (rev. ed.) London, 1967.
- P. Quennel.* Byron in Italy. London, 1955.
- D. N. Raymond.* The Political Career of Lord Byron. N. Y., 1924.
- G. M. Ridenour.* The Style of Byron's Don Juan. Yale Univ. Press, 1960.
- A. Rutherford.* Byron. A Critical Study. Edinb. & London, 1961.
- H. Richter.* Lord Byron. Persönlichkeit und Werk. Halle-Saale, 1929.
- J. D. Symon.* Byron in Perspective. London, 1924.
- F. L. Thorslov.* The Byronic Hero. London, 1962.
- E. J. Trelawney.* The Last Days of Shelley and Byron. Ed. J. E. Morpurgo. N. Y., 1960.
- F. G. Trueblood.* The Flowering of Byron's Genius. Studies in Byron's Don Juan. Stanford University Calif., 1945.
- Th. J. Wise.* A Bibliography of the Writings in Verse and Prose of George Gordon Noel, Baron Byron, vol. 1—II. London, 1932—1933.

Общие работы об английском романтизме

- История английской литературы, т. II, вып. 1. М., 1953.
- В. Ванслов.* Эстетика романтизма. М., 1966.
- Н. Я. Дьяконова.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.
- Н. Я. Дьяконова.* Английский романтизм.— В кн.: История эстетики, т. III (Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах). М., 1966.
- А. А. Елистратова.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
- Е. И. Клименко.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX в. Л., 1959.
- Е. И. Клименко.* Английская литература первой половины XIX века. Л., 1971.
- И. Г. Неупокоева.* Революционно-романтическая поэзия первой половины XIX в. М., 1971.
- «Европейский романтизм». М., 1974.
- M. H. Abrams* (ed.). English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism. N. Y., Oxford Univ. Press, 1960.
- J. W. Beach.* On the Concept of Nature in 19th Century English Poetry. N. Y., 1936.
- H. Beers.* A History of English Romanticism in the 19th Century. London, 1903.

- E. Bernbaum.* Anthology of Romanticism and Guide through the Romantic Movement. N. Y., 1931.
- E. Bernbaum* (ed.). The English Romantic Poets. A Review of Research. N. Y., 1956.
- Cr. Brinton.* The Political Ideas of English Romanticism. London, 1926.
- H. V. D. Dyson.* Augustans and Romantics. London, 1940.
- O. Elton.* A Survey of English Literature (1780—1830), vol. 1—2. London, 1924.
- M. Frye* (ed.). Romanticism Reconsidered. N. Y.—London, Columbia Univ. Press, 1963.
- C. W. and L. H. Houtchens* (ed.). The English Romantic Poets and Essayists. A Review of Research. N. Y., 1957.
- I. Jack.* English Literature (1815—1832). Oxford, 1963.
- D. Perkins.* The Quest for Permanence. Harvard, 1959.
- F. E. Pierce.* Currents and Eddies in the English Romantic Generation. London, 1918.
- A. E. Powell.* The Romantic Theory of Poetry. London, 1926.
- P. de Reul.* La poésie anglaise de Wordsworth à Keats. Paris, 1933.
- W. L. Renwick.* English Literature (1789—1815). Oxford Univ. Press, 1963.
- M. Sherwood.* Undercurrents of Influence in English Romantic Poetry. Harvard Univ. Press, 1934.
- John Spets.* Poetry towards Novel. London, 1971.
- Cl. D. Thorpe.* The Major English Romantic Poets. A Symposium in Reappraisal. Carbondale, 1957.
- J. Wain.* Contemporary Reviews of Romantic Poetry. London, 1953.
- J. E. Watson.* Picturesque Landscape and English Romantic Poetry. London, 1970.
- R. Wellek.* A History of Modern Criticism, vol. II. London, 1955.
- Carl Woodring.* Politics in English Romantic Poetry. Cambridge, 1970.

Введение	4
Глава I. Ранняя лирика и первая сатира	22
Глава II. «Чайльд-Гарольд» и новые сатирические поэмы, Автор и герой	43
Глава III. Лирические повести	69
Глава IV. Лирика лондонского периода , ,	94
Глава V. Лирические мотивы в творчестве зрелых лет . .	126
Библиография . ,	163

Нина Яковлевна Дьяконова

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ БАЙРОПА

Утверждено к печати редколлегией серии
научно-популярных изданий Академии наук СССР

Редактор издательства Е. И. Володина
Художник В. К. Бисеналиев
Художественный редактор В. А. Чернецов
Технический редактор Н. П. Кузнецова
Корректоры Ф. А. Дебабов, Н. Г. Сисеккина

Сдано в набор 24/IX 1974 г. Подписано к печати 5/II 1975 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2
Усл. печ. л. 9,24. Уч.-изд. л. 9,3. Тираж 90 000 (2 завод 50 001—90 000)
Г-03010. Тип. зак. 1151. Цена 58 коп.
Отпечатано с матриц 2-й типографии
издательства «Наука»

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

4-я типография издательства «Наука»
630077. Новосибирск, 77, ул. Станиславского, 25. Зак. 500,

58 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

КНИГИ:

Евнина Е. М. Виктор Гюго. 9 л. 63 к.

Книга доктора филологических наук Е. М. Евниной освещает основные этапы жизни и творчества крупнейшего французского писателя XIX в. Виктора Гюго.

Анализируя произведения Гюго, автор особое внимание уделяет его новаторству в различных литературных жанрах — в поэзии, прозе, драматургии.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Кин Ц. И. Итальянская культура

конца XIX века. 15 л. 1 р.

В книге анализируется чрезвычайно важный и интересный период в истории Италии: социально-политические события и борьба идеи на протяжении последней трети прошлого века. Впервые прослеживаются параллельно развитие социалистической мысли и различные течения внутри итальянского католического

движения, даются характеристики деятелей культуры и политики.

Издание рассчитано на широкий круг читателей.

Адреса магазинов

«Академиздат»

480391 Алма-Ата, ул. Фрунзенская
370005 Бaku, ул. Джапаридзе, 13;
420005 М. Петровск, проспект Гагарина, 24; 740001 Душанбе, проспект Ленина, 35; 664033 Иркутск, ул. Первомайская, 403; 252010 Киев, ул. Печерская, 42; 277012 Кишинев, ул. Пушкинская, 31; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 192114 Ленинград, Т-22, Витебский проспект, 57; 192104 Ленинград, Менделеевская линия, 1; 199004 Ленинград, 9 линия, 16; 103009 Москва, ул. Горького, 8; 117317 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 640090 Омск, ул. Академгородок, 10; 650018 Новосибирск, ул. Красный проспект, 51; 620151 Свердловск, ул. Мичука-Сибиряка, 17; 700029 Ташкент, ул. К. Маркса, 17; 700029 Ташкент, П-29, ул. Пенина, 13; 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 13; 634030 Томск, наб. реки Убинская, 8; 450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49; 450075 Уфа, проспект Октябрьский, 129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.