**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСТЕТ ПЕЧАТИ**

**ФАКУЛЬТЕТ КНИЖНОГО ДЕЛА И РЕКЛАМЫ**

**КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА**

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Тема: «В чем причина вселенской скорби Байрона?»**

**Руководитель Пронин В.А.**

**Сдано на «отлично»**

**Москва**

**2004**

**Содержание**

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **1. Введение** | **………………………………………………………………………..** | | | | | | | **2** |
| **2. Эволюция героя в творчестве Байрона. Жанр лиро-эпической**  **поэмы. «Паломничество Чайлд-Гарольда» …………………………..** | | | | | | | **………..…** | **3** |
| **3. Цикл «Восточных поэм»** | | | | **………………………………………………………..** | | | | **6** |
| **4. Байрон-драматург** | | | **………………………………………………………………** | | | | | **8** |
| 5. «Эпос современной жизни». Сатира Байрона | | | | | | **……………………………..** | | **11** |
| **6. «Дон Жуан»** | | **……………………………………………………………………** | | | | | | **12** |
| **7. В чем причина «скорби» Байрона?** | | | | | **………………………………………** | | | **15** |
| 8. Заключение. Место Байрона в романтизме | | | | | **………………………………………** | | | **17** |
| 9. Список использованной литературы | | | | | **………………………………………** | | | **21** |

1. **Введение**

Джорж Гордон Ноэль Байрон родился 2 января 1788 года в Лондоне. Мать поэта Кэтрин Гордон Гайт бала дочерью богатых и знатных шотландских помещиков. Отец Байрона умер во Франции в 1791 году, спасаясь от многочисленных кредиторов. После его смерти Байрон с матерью долгое время жили в шотландском городке Эбердине. Детство было одиноким и печальным. Гордый мальчик тяжело переживал врожденную хромоту и стыдился бедности. Часто страдал от незаслуженных упреков вспыльчивой и неуравновешенной матери. Поэтому рано пристрастился к чтению, особенно к историческим произведения.

Мать Байрона постаралась дать ему хорошее образование, поместив в одну из лучших закрытых школ в Хэрроу в 1798 году. Пять лет, проведенных в школе, были гораздо светлее и радостнее для Байрона, чем годы, проведенные с матерью.

В 1798 году умирает двоюродный дед Джоржа – лорд Уильям Байрон – владелец нескольких поместий, носитель титула пэра, и в отсутствие у него прямых наследников по мужской линии, все титулы и поместья переходили теперь к Джоржу.

Осенью 1805 года Байрон становится студентом Кембриджского университета, где проучится три года. Студенчество, преподаватели и сам университет произвели на Байрона тоскливое впечатление. В годы учебы он совершенствовал языки, очень много читал, особенно философов и историков XVII – XVIII вв., изучал отечественную и европейскую литературу.

В 1806 году выпустил первый сборник стихов «Летучие наброски», но под влиянием друга-пастора Бичера уничтожил весь тираж. В 1807 году переиздал его под новым названием «Стихотворения на разные случаи», затем дополнил его, выпустив уже в середине года под названием «Часы досуга». Именно этот сборник вызвал резкую и незаслуженную критику редакторов, обиду поэта и, как следствие, его резкие слова в адрес всех представителей поэзии того времени.

13 марта 1809 года Байрон стал членом палаты лордов. Политическая жизнь, о которой он столько мечтал, оказалась куда прозаичнее, чем он предполагал. Но это была отличная школа совершенствования ораторского искусства поэта. Бездействие угнетало Байрона, и летом 1809 года он отправляется со своим другом Хобхаузом в путешествие, чтоб ближе узнать быт и нравы других народов. Он посетил Португалию, Испанию, был на мальте, в Греции, Албании, побывал в Константинополе и надолго задержался в Афинах. Только в 1811 голу Байрон вернулся на родину.

В 1811 году нарастает движение луддитов, Байрон посвящает ему пламенную речь в парламенте, за что сразу попадает в разряд опасных вольнодумцев. В эти годы много пишет, создает ряд острых сатирических произведений.

В 1815 году Байрон женился на Изабелле Милбэнк, которую первоначально считал образцом всех добродетелей, однако, скоро понял свою ошибку: за блестящей «оболочкой» скрывались ханжество, лицемерие и ограниченность. После рождения дочери и отъезда Изабеллы в дом отца, пославшего Байрону оскорбительное письмо, следует разрыв с семьей, вызвавший обилие сплетен и клеветы в адрес Байрона со стороны его завистников. И в 1816 году поэт навсегда покидает Родину. Начинается следующий этап его творчества. Это этап философских драм и тяжелых мрачных поэм.

В эти годы Байрон активно участвует в политической жизни Европы. В декабре 1823 года он прибывает в центр сосредоточения повстанческих сил в Греции Миссолунги. Здесь ему пришлось проявить не только организаторские и ораторские способности, но и полководческий талант. Так же он взял на себя расходы по экипировке повстанцев. Жизнь великого поэта оборвалась 19 апреля 1824 года в Миссолунгах от лихорадки, осложненной воспалением мозга. Он умер, полный планов, в рассвете сил и таланта, умер, как истинный борец.

**2. Эволюция героя в творчестве Байрона. Жанр лиро-эпической**

**поэмы. «Паломничество Чайлд-Гарольда»**

Первую попытку наметить черты романтической личности Бай­рон предпринимает в лирической поэзии. Вторая оказалась гораздо более успешной и решитель­ной. Первые две песни поэмы «Паломничество Чайлд-Гарольда» вышли из печати 10 марта 1812 г. и сразу сделали имя Байрона знаменитым.

Путь паломничества героя совпадает с маршрутом двухлет­него восточного путешествия, предпринятого самим Байроном в 1809—1811 гг. Это сходство, а также сразу обратившее на себя внимание совпадение ряда биографических деталей у автора и героя дали повод к их отождествлению. Байрон протестовал про­тив него, но, естественно, возникает вопрос: в какой мере в тек­сте самой поэмы он предотвратил такого рода смещение?

Французский эпиграф и предисловие к первым двум песням, помеченное февралем 1812 г., появились в первом издании. «До­полнение к предисловию» в четвертом (сентябрь 1813 г.). В седьмом, вышедшем в феврале 1814 г. (показательно для ог­ромной популярности поэмы обилие следующих друг за другом ее переизданий!), — стихотворное обращение к Ианте, которым теперь и открывается произведение.

Эпиграф разъясняет цель поездки — узнать мир и, быть мо­жет, увидев, что он повсюду несовершенен, примириться, со сво­им Отечеством. В предисловии кратко сообщается о местах, где автор побывал, а также сделано предупреждение — не искать за личностью вымышленного героя реальных лиц.

«Дополнение к предисловию» писалось уже как реакция на первое восприятие поэмы. Байрон счел необходимым еще рассказать о герое: «...несмотря на многочисленные признаки обратно­го, утверждаю, что это характер вымышленный». И попутно автор оправдывает свое намерение показать героя таким, каков он есть, не предлагая его в качестве морального образца, а, нап­ротив, нравственного предупреждения против «ранней развра­щенности сердца»

Основной текст поэмы написан классической для английской поэзии «спенсеровой строфой»: девять строк, из которых первые восемь — пятистопный, а последняя, девятая — шестистопный ямб: при следующем порядке рифмовки — абаббсббсс.

Для Байрона важны некоторые смысловые ассоциации, сопутствующие имени Спенсера. Во-первых, он знаменит как автор «последней рыцар­ской поэмы — «Королева фей», а во-вторых, как поэт, одним из первых прибегавший к сознательной архаизации поэтического язы­ка. Уже самим именем своего героя, включающим средневеко­вый титул «чайлд», дававшийся младшему отпрыску знатного рода, Байрон аналогичным образом уводит в прошлое, создает готическую атмосферу замка, в котором герой предавался при­зрачным радостям: «любил одну — прельщал любовью многих».

Начало поэмы под стать средневековой атрибутике несколько архаизовано и в языке, но вся эта бутафория отбрасывается, как только начинается само путешествие. Оно протекает не в прош­лом, а в современной Европе.

В первой песне две страны: Португалия и Испания. С 1807 г. за Пиренейском полуострове идет война, вызванная вторжением французской армии. Байрон еще не называет ее наполеоновской и имени императора не произносит: личность великого челове­ка, современного героя, для него сохраняет обаяние, ему еще не пришло время разочароваться. Однако, чувство справедливо­сти, движущее поэтом, заставляет его всецело принять сторону народов, чьи права попрали, земли разорены, кровь пролита.

Экзотический юг не может не поражать красотой, не волно­вать воображение романтика, ощутившего себя в стране своей мечты: «Романтики воскресшая страна, Испания...» Это сказано в восхищении не только залитыми солнцем пейзажами, но в вос­хищении ее героической историей, древней и современной.

Вторжение французов, мужество народа перед лицом врага, помощь Англии испанцам, радующая поэта, политические ошиб­ки англичан, которые побуждают его к горькой иронии, красота подвига — об этом поэма. Очень многое Байрон успевает заме­тить, помимо волнующей всех романтиков экзотики, в которой и свободное кипение страсти и очарование тайны; об очень многом он успевает сказать иногда бегло, иногда увлекаясь и посвящая несколько строф героической деве Сарагоссы или бою быков, жестокому и прекрасному — с кровью, с солнцем, с яркостью кра­сок,— в котором тоже раскрывается характер народа: «Так вот, каков испанец!»

Но где же среди этого многообразия Чайлд-Гарольд?

Он пока что не забыт. Нет-нет Байрон и назовет его, созда­вая впечатление, что он, герой, так думает, он свидетель всему тому, что проходит перед глазами читателя: «И вот Севилью видит пилигрим...» Более того, большая часть текста первой пес­ни обрамлена двумя лирическими вставками, обе — от лица ге­роя: знаменитое прощание Чайлд-Гарольда с родиной и «К Инес­се». Это подкрепляет иллюзию того, что душа героя, его созна­ние раскрываются перед нами на протяжении всей песни. Что­бы этой иллюзии ничем не нарушить, Байрон даже пошел на от­ступление от первоначального замысла. Па то место, которое теперь занимает вставной фрагмент «К Инессе» (он, как и про­щание героя, отличен от остального текста, ибо написан не спен­серовой строфой), вначале предполагалось другое обращение — «Девушке из Кадикса», гимн девушке из народа, воспевающий ее прямой, решительный характер.

Слишком явно этот гимн диссонировал с мрачным разочаро­ванием, в которое погружен Чайлд-Гарольд:

И полный смуты, все вперед, вперед

Меж горных круч угрюмый Чайлд стремится.

Он рад уйти, бежать от всех забот,

Он рвется вдаль, неутомим, как птица.

Иль совесть в нем впервые шевелится?

После таких характеристик, пусть и беглых, трудно верить в то, что все богатство мыслей, вся сила ума, все знание «людей и света» (слова Гете о Байроне) принадлежат в поэме герою. Ге­рой лишь частичное отражение автором себя и своего поколения; сходство, которое свидетельствует о глубине самопонимания и об очень раннем у Байрона желании увидеть со стороны тип романтического сознания, отделить его от себя беспристрастностью оценки.

Автора и героя сближает неудовлетворенность миром, но если герой видит одно средство — бегство, в том числе и от самого себя, Байрон, окидывая современный мир взглядом не только поэта, но политика, мечтает о его переустройстве. Вот почему его всегда влечет готовность к подвигу, возможность действия.

Вот и в финале первой песни, после того как герою дана возможность излить душу печальным романсом «К Инессе», сле­дуют строки от имени автора — сильные и героические. Байрон снял обращение к «Девушке из Кадикса», но восполнил их об­ращением к самому городу, воплощающему дух не сломленной, продолжающей всенародное сопротивление Испании: «Напрасно враг грозил высоким стенам...»

Во второй песне путешествие продолжается по пережившей свое величие Греции; ее тема — главная здесь. Поэма и образ героя сливаются для Байрона в едином мотиве скитальчества:

«Ношу с собой героя своего,//Как ветер тучи носит...» — скажет он, принимаясь весной 1816 г. за третью песнь. Спустя год, ле­том 1817, в Италии будет написана четвертая — последняя; последняя не потому, что в ней завершен сюжет, а потому, что более Байрон не возвращается ни к своему герою, ни к поэме.

Разделенная в написании несколькими годами, не имеющая четко выраженного сюжета, поэма держится внутренним единст­вом темы и присутствием автора. Ее тема — исторический опыт в восприятия современного сознания. Такой она была в первых песнях, такой остается в заключительных.

Едва высадившись на континенте — в Бельгии, Байрон, на­всегда покинувший Англию весной 1816 г., попадает на поле Ва­терлоо. Еще и года не прошло со дня великой битвы. Что дол­жен испытать ступивший па него англичанин — гордость победи­теля? На этом поле побывал и воспел его Вальтер Скотт, но Бай­рон, в очередной раз навлекая на себя обвинение в отсутствии патриотического чувства, не склонен славить. Он не видит к тому повода, ибо, «то смерть не тирании — лишь тирана», в которого превратился некогда великий Наполеон. О нем — и с трезвостью политической оценки и с сожалением о крушении великого че­ловека — Байрон уже высказался в стихах «наполеоновского цик­ла») (1814—1815). Теперь он говорит о тех, кто пришли ему на смену, и разве они лучше, справедливее его: «Как? Волку льстить, покончив с мощью Льва?//Вновь славить троны?» (III, 19).

Если мысли об историческом величии и приходят на память, то его образы всплывают не из настоящего, а из прошлого. Воль­нолюбивая Швейцарская республика, через которую лежит путь паломника и где невозможно не вспомнить о Руссо:

Он стал вещать, и дрогнули короны

И мир таким заполыхал огнем,

Что королевства, рушась, гибли в нем.

Это сказано о Руссо-философе, для которого свобода чувствовать неотделима от политической свободы. В нем видит Байрон про­возвестника французской революции. Это недавнее прошлое, а четвертой песне взгляд задерживается на величии, проступающем из руин вечного города — Рима. Там образцы республиканской свободы в ее славе и в ее гибели.

В последних двух песнях в полной мере ощущается лириче­ская сила байроновского таланта. Он все более глубоко постигает красоту и значение природы. Лирические фрагменты этих песен — в числе первых русских переводов: «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (IV, 178—179) — фрагмент, переведенный К. Батюшковым в 1819 г. и впервые явивший Байрона русскому чита­телю не в приблизительных прозаических пересказах, а во всей поэтической силе. Эти же строфы о море вдохновили Пушкина в стихотворении «Погасло дневное светило» и затем переводились неоднократно. Несколько позже, благодаря лермонтовскому пе­реложению, не менее популярными становятся строки о смерти гладиатора.

В этих песнях окончательно и полностью автор являет себя главным действующим лицом — лирическим героем поэмы. Третью песнь он открывает и завершает печальным об1ращением к доче­ри, которой не увидит:

Дочурка Ада! Именем твоим

В конце я песнь украшу как в вначале…

Посвящая четвертую песню своему другу и спутнику в восточ­ном путешествии Д. К. Хобхаузу, Байрон поясняет, что в ней пилигрим появляется все реже, ибо автор устал проводить раз­личие между собой и героем, различие, которого все равно чита­тели «решили не замечать». Тем самым Байрон уже окончатель­но обнаруживает принципиально новый характер художественной связи, которой держится целое. Лирикой, присутствием автора, его оценкой обеспечивается связь, что заставляет считать не сов­сем точным, недостаточным широко распространившийся термин «лирическое отступление», который предполагает авторское вме­шательство как бы случайным и эпизодическим.

Такое суждение чревато непониманием сути новой формы, соз­даваемой романтиками, — лиро-эпической поэмы.

В названии жанра смешаны различные родовые понятия, что недопустимо для классициста, придерживающегося строгого по­рядка, иерархичности жанров и стилей. Эпос предполагал изо­бражение событий с некой высшей, абсолютно объективной точки зрения, исключающей возможность личной оценки, как это и было в прежней эпической поэме. Романтики же поступают ина­че. Панорама исторических событий, сколь бы значительны они ни были, не исключает возможности личного авторского взгляда, его постоянного присутствия в произведении. Параллельно по­вествовательному, событийному плану развертывается авторский план, который представляет собой не случайный ряд беглых оце­нок, отступлений, а новый тип художественной связи — лирической по своей сути.

Романтическое искусство приучает ценить личность. Изобра­жение открыто окрашивается субъективностью восприятия, пере­живания, а среди персонажей поэмы автор, формально не будучи ее героем, оказывается самым важным действующим лицом. Его присутствие, его оценка конструктивный, организующий фактор новой романтической формы.

**3. Цикл «Восточных поэм»**

После возвращения из восточного путешествия, уже в лон­донский период своей жизни (1811—1816), Байрон создает ряд поэм, использующих приобретенные впечатления и выдерживающих новый жанр. Однако соотношение между автором и героем в них несколько меняется: автор отступает в тень и с большей или меньшей последовательностью излагает историю своего ге­роя. Историю, центральным в которой почти всегда является лю­бовный эпизод.

При сохранении в основных чертах типа своего героя Байр­он меняет ситуацию, а значит, возможность для него проявить себя. В одном случае, например, в «Гяуре», «Паризине», любовная интрига выдвигается на первый план и в вей целиком раскрывается страстная натура в ее безграничной жажде свободы и в ее обреченности. В другом случае, например, в «Осаде Коринфа», сам любовный сюжет вплетается в ткань событии, имею­щих более широкое, историческое значение. Впрочем, даже там, где история, казалось бы, полностью отсутствует, она может подразумеваться в самой личности героя, в подчеркнутой современности его человеческого типа.

Так, первые читатели поэмы «Корсар» сразу же угадывали в образе, даже в характерной позе (скрещенные на груди руки) ее героя Конрада черты Наполеона, титанической личности, тре­вожившей воображение многих романтиков, чье отношение к нему разделялось между восхищением и ненавистью. И здесь нужно отдать должное проницательности Байрона, сумевшего подняться над субъективностью романтических пристрастий и показать человеческую, историческую двойственность Наполеона. Отношение к нему английского поэта предвосхищает пушкинское понимание его двойственной исторической роли в событиях фран­цузской революции: «Мятежной вольности наследник и убийца...»

Сама эта двойственность влекла к себе романтиков, ибо в их представлении отвечала существенной природе современного человека, колеблемого между злом и добром.

Конрад отправляется на очередной разбой, под видом дервиша дерзко проникает на пир Сеид-паши, чей дворец должен быть разграблен и сожжен этой ночью пиратами, которыми пред­водительствует Конрад. В жару сечи, однако, корсар не забы­вает о беззащитных — о гареме паши, чем и завоевывает сердце Гюльнар. Ее любовь безответна; ее самоотверженность не вызы­вает даже чувства благодарности, ибо, спасая Конрада из тюрьмы, она совершает злодейство — убивает спящего Сеид-пашу. Этого герой не может простить ей и в первую очередь самому себе: «Бедняжка ошибалась — он скорей//Себе бросал упрека не ей...» (пер. С. Петрова).

Помимо обстоятельств, меняющихся от поэмы к поэме и варьирующих тип романтического героя, их различие обусловлено характером повествования. В целом жанр, как отмечал в своем классическом исследовании В. М. Жирмунский, восходит к балладе, сохраняя ее повествовательную гибкость, развивая заложенную в ней допустимость лирического комментария событий. Однако в очень широком диапазоне стилистических и композиционных приемов создается Байроном цикл «восточных поэм» или «повестей» (tales).

Он открывается «Гяуром», напечатанным 5 июня 1813 г. и к концу ноября выдержавшим уже семь изданий. Успех поэмы заставил автора прекратить над ней работу, менявшего текст от издания к изданию, так что объем вырос вдвое. «Поэма-змея» — авторское определение поэмы: она свивается кольцами и число их может бесконечно увеличиваться. Такая возможность обеспечена свободной, фрагментарной композицией поэмы, имеющею подзаголовок — «Отрывок турецкой повести».

Если еще в «Паломничестве Чайлд-Гарольда» Байрон обещал не придерживаться последовательно развивающегося повествования, то в «Гяуре» «риторическая связь» и вовсе пропадает. Сю­жет складывается из эпизодов, расположенных даже вне хроно­логического порядка и отмечающего лишь вспышки творческой фантазии, вырывающей из тьмы памяти живописные эпизоды. По ним читателю предстоит восстановить целое.

Романтический прием разорванного повествования подчерки­вает взволнованность рассказа, а также и контрастность самой темной души героя, не знающего и не ищущего покоя. Совсем иначе строится третья из поэм — «Корсар». Она напоминает о том, что из восточного путешествия Байрон привез не только первые песни «Чайлд-Гарольда», но и своеобразный литературный манифест — поэму «Из Горация», где уже подробно и раз­вернуто излагал свои пристрастия, ориентированные не на ро­мантический вкус, а на поэзию Поупа. В соответствии с ними пишется «Корсар».

В нем, как требовалось жанром эпической поэмы и как было в «Паломничестве Чайлд-Гарольда», есть деление на песни, от­мечающие последовательно, а не разорвано и фрагментарно развивающийся ход событий. Стихотворной формой избирается излюбленный в XVIII в. пятистопный ямб со смежной рифмовкой. Именно эта форма, так называемый героический куплет, была доведена до совершенства Поупом и ради нее теперь Байрон от­казывается от свободно пульсирующего, меняющего размер сти­ха, использованного им в «Гяуре».

В героях романтических поэм самого Байрона продолжали узнавать, как его узнавали под плащом Чайлд-Гарольда. Созда­вались увлекающие воображение легенды, согласно которым все, что происходило с героями, ранее случилось с автором. Сама убедительность, которую придал героям (или типу своего героя) Байрон, побуждала к такого рода догадкам. То мироощущение, которое у предшественников Байрона являлось различными гра­нями, почти неуловимо веяло настроением, фантазией, в его поэмах приобретало зримость, наглядность, представало человече­ским характером. Герой Байрона цельно и законченно вобрал в себя разнообразные романтические черты, которые замкнулись в нем единством биографии и образа. Тиражирование героя, мно­жество подражаний ему в жизни и в литературе создавали «бай­ронизм».

Одной из причин трудности, с которой различали автора и героя, была и непривычность самой новой формы — лиро-эпиче­ской поэмы. Показательно в этом отношении то, как совершалось первое знакомство с Байроном в России. Труднее всего давалось восприятие художественного целого в единстве сюжета и автор­ской оценки. Их нередко разъединяли: отдельно переводились лирические фрагменты из «Чайлд~Гарольда», отдельно переска­зывались прозой сюжеты «восточных поэм». Именно такого рода пересказ из «Корсара» представляла собой первая публикация из Байрона на русском языке в («Российском музеуме» (1815.— № 1). К числу самых ранних фактов знакомства с Байроном в России — к тому же на языке оригинала, а не с французского перевода — принадлежит прозаический дословный пересказ «Гя­ура» на французский язык, сохранившийся в бумагах Пушкина и сделанный для него Н. Н. Раевским-младшим. Пушкин и сам тогда же (до своей южной ссылки в 1820 г. или в самом ее на­чале) начинает перелагать начало той же поэмы французской прозой и русскими стихами, от которых сохранилось несколько разрозненных строк.

В творчестве самого Байрона становление лиро-эпической поэмы с романтической личностью в центре ее сюжета было в ос­новном завершено в лондонский период. Далее разрабатываются иные формы и приходит иное понимание героя.

Это были годы успеха и в то же время трудные годы. Остаться собой, жить той насыщенной жизнью, которой он хотел, не удалось. Было несколько важных выступлений в парламенте, но быстро «надоела парламентская комедия». Было несколько ост­рых политических стихотворений, но в целом поэзия тех лет на­водит на мысль, что неудовлетворенность собственной жизнью заставляла все более яростно бросать своего героя на столкно­вение с миром.

В какой-то момент исход такого столкновения покажется безнадежным — так будет в возне «Шильонский узник», написанной в Швейцарии и окруженной самыми мрачными байроновскими произведениями: «Тьма», «Сон», своеобразными лирическими монологами. Настроение после отъезда из Англии предопределило трактовку судьбы швейцарского национального героя Бонивара в тонах безысходности мрачного разочарования в самой возможности борьбы. Позже возне будет предпослан «Сонет Шильо­ну», восстанавливающий историческую точность образа и на­столько усиливающий вольнолюбивую тему, что первый русский переводчик поэмы «Шильонский узник» В. А. Жуковский опустил его.

Байрон стоял на пороге нового этапа отношений с романти­ческим героем.

**4. Байрон-драматург**

Слова Пушкина об односторонности английского поэта были частью его высказывания «О драмах» Байрона: «Английские кри­тики оспаривали у лорда Байрона драматический талант. Они, кажется правы…»

Для Байрона же обращение к драматической форме и стало одной из попыток преодоления романтической однозначности. Сам жанр предполагал, что голос героя будет звучать в согласии или в споре с голосами других персонажей, уравновешиваться ими.

В теории драмы Байрон также проявил себя необычным романтиком, неоднократно высказываясь в пользу классицистских правил и того, что Гете называл «глупейшим законом трех единств. Впрочем, он же указал на одну из возможных причин, побуждавших Байрона им следовать: «..его натуре, вечно стре­мящейся к безграничному, чрезвычайно полезны были те огра­ничения, на которые он сам себя обрек».

Гораздо лучше многих других романтиков Байрон знал те­атр. В течение ряда лет он состоял в комитете по управлению друри-лейнским театром, прочитан для него сотни чужих пьес. Понимая характер сценической условности и вкус публики, ждущей мелодрамы, Байрон не рассчитывал на появление серьезной современной драмы. Свои пьесы он считал драмами для чтения, предназначая их, по его собственным словам (в письме к изда­телю Дж. Меррею, 23.8.1821), для «умозрительного» (mental) театра.

Они несценичны в том смысле, что не рассчитаны на сущест­вовавшую условность, однако при изменившемся вкусе вполне могут явиться на сцене. Памятен интерес к байроновским дра­мам в нашей стране в послереволюционные годы, когда «Каин» ставится К. С. Станиславским (1920). Это неудивительно, если вспомнить, что темой бунта пронизана вся драматургия поэта: бунта исторического, а иногда представленного во вселенских де­корациях, что побуждает Байрона вспомнить о средневековом народном театре, и о его жанре — мистерии. Ее черты узнаются уже в драматической возне «Манфред», а прямое жанровое ука­зание Байрон дает к двум своим мистериям: «Каив», «3емля и небо».

«Манфред» начат в Швейцарии и завершен в Италии. Это ва­риация по мотивам популярнейшей у романтиков легенды о докторе Фаусте. Байроновский Манфред представляет полемическую параллель к Фаусту Гете. Под пером романтика этот образ в большей мере, чем символом вечного человеческого стремления, становится символом разочарования, близкого к отчаянию.

Мы присутствуем при финале трагической жизни, о начале которой нам дано лишь догадываться по случайно брошенным Манфредом фразам. «Вершинный» характер изображения конфликта в данном случае иначе мотивируется и воспринимается, чем в классицистской драме: Байрон окутывает личность героя завесой роковой тайны и выстраивает действие в духе романти­ческой фрагментарности.

В полночь на готической галерее своего горного замка в Альпах впервые является Манфред – могущественный феодал? Маг и заклинатель духов? Мудрец? Утвердительный ответ на любой из этих вопросов, видимо, не противоречит истине, но и мало нас к ней приближает. Земные дела, привязанности — все это для Манфреда в прошлом; в настоящем — жажда искупления и заб­вения. Ему самому странно и ужасно, что он сохранил облик человека, познав столь много скорби. Таков итог жизни, вся муд­рость которой заключена теперь в одной фразе: «…Что древо зна­ния — не древо жизни» (пер. И. Бунина).

Манфред из тех, кому было много дано и кто многого до­стиг, обретя власть и над людьми и над духами, но, обретая, не приблизился к счастью. Его сила, его знанье стали его трагедией. Еще одна у Байрона «убийственная» любовь — Манфреда к Ас­тарте, свидания с которой, умершей, герой требует у богов, ибо даже их молить он не умеет.

Любовь фатальна и обречена, ибо, как нам дано понять, она с самого начала беззаконна. Вина за любовь легла на героя, но еще тяжелее на нем другая вина — за смерть возлюбленной: «Я полюбил и погубил ее!» И на вопрос Феи Альп отвечает:

Нет, не рукою — сердцем,

Которое ее разбило сердце:

Оно в мое взглянуло и увяло...

Все три мистерии (черты жанровой близости позволяют вклю­чать в их число и драматическую поэму «Манфред») были пере­ведены И. А. Буниным, сохранившим стилистическое богатство тона: от высокой трагической риторики белого стиха до разно­образнейших музыкальных мелодий в ариях духов, в гимнах при­роды в «Манфреде».

Смерти и прощения ищет Манфред. Наконец призрак Астар­ты обещает ему наутро смерть, но ни звука — в ответ на мольбу о прощении и будущей встрече.

В «Манфеде» показан итог влечения и веры в прекрасное – гибель или уход в иной мир. Это настигает любого, кто подвержен гордыни, тщеславию и чрезмерному себялюбию.

Другой ракурс человеческой души – «Каин». Братоубийство, первая смерть в мире, бунт, восстание против всех сил мироздания – светлых (божественных) или темных (дьявольских). Но бремя ответственности за такой бунт – подвластно ли оно силам духа человека, попытавшегося принять его?

Этот вопрос переносится Байроном и на более конкретную почву в цикле исторических драм: «Марино Фальеро», «Двое Фоскари» и «Сарданапал». Сюжеты двух первых из истории средневековой Венеции, третьей — из Древнего Востока.

В предисловиях к этим пьесам Байрон как раз и обещает ис­полнение классицистских условностей, что представляется тем более странным, неожиданным в сочетании с намерением пока­зать участие народа в истории. В результате народ, упоминаемый и принимаемый во внимание как историческая сила, остается за пределами сюжета, ему отводится роль вне сценического персо­нажа, чье появление исключается самими драматургическими законами. Он, таким образом, лишен возможности реального уча­стия в действии, а герой обречен на трагическое одиночество и поражение.

В этом драматическом цикле Байрон представил несколько вариантов решения исторического конфликта сильной личности со своим временем.

Венецианский дож Марино Фальеро, оскорбленный, требую­щий мести по закону и получающий отказ сената, решается примкнуть к заговору. Байрон, связанный с карбонариями в Ита­лии, слишком хорошо понял обреченность заговора в современ­ном государстве: «А все из-за того, что простой народ не заин­тересован — только высшие и средние слои», — запись в дневни­ке (21.1.1821).

Может быть, в подчинении закону — счастье? Этот вариант он примеряет на судьбе другого дожа — старого Фоскари, гото­вого свести любую несправедливость, если она подкреплена за­коном. Однако и в этом решении нет блага ни для подданного, ни для государства, ибо результат — гибель одного и испорчен­ность, развращенность второго. Таким образом, принимая внеш­ние условности классицистической трагедии, Байрон расходится с нею по сути, отказываясь признать чувство долга высшей нрав­ственной добродетелью, если долг обрекает на подчинение злу.

И, наконец, в трагедии «Сарданапал» Байрон одновременно судит и не приемлет просветительский идеал разумной монархии, а также изобличает губительность страстей. Ассирийский царь Сарданапал решает предоставить своему народу жить в мире, наслаждаться покоем и уже приобретенными богатствами. Не в войнах, не в славе, не в страхе подданных видит он свое счастье, а в неге и удовольствиях. Однако власть, выпущенная из рук, — легкая добыча ее тщеславных искателей. Царь слишком поздно вспоминает о своем мужестве, которого теперь достаточно лишь для того, чтобы красиво погибнуть, взойдя на погребальный ко­стер вместе с любимой наложницей Миррой.

Таким образом, «романтический герой» постепенно становится все более узким для творчества Байрона

# 5. «Эпос современной жизни». Сатира Байрона

Драматургия была лишь одним из направлений в разнооб­разный и плодотворнейший период творчества Байрона — в Ита­лии.

Проведя летние и осенние месяцы 1816 г. в Швейцарии, в конце ноября Байрон прибыл в страну, где ему предстояло про­жить до июля 1823 г., когда он отправляется в новое, последнее путешествие — в Грецию, чтобы принять участие в национальном восстании ее патриотов против турецкого ига.

В первые итальянские месяцы настроение поэта остается по­давленным, и, не приступая к новым замыслам, он дописывает «Манфреда» и работает над последней, четвертой песнью «Чайлд­-Гарольда», которая обращает его к новым впечатлениям.

Байрон любит Италию и характер итальянцев, в котором силь­ные страсти уживаются с веселой беспечностью. Поэт воспрял духом под южным солнцем, и первая его итальянская поэма — «Беппо» (завершенная в октябре 1817 г.) искрится всеми крас­ками венецианского карнавала. Ее сюжет тоже карнавальный — с переодеванием и неожиданным узнаванием в конце, как в ста­рой ренессансной комедии: муж, ушедший в дальнее плавание и пропавший, чтобы явиться своей жене и ее новому возлюблен­ному, когда его давно считают погибшим и с трудом узнают в восточном костюме среди празднества. Много красок, воображе­ния, страстей, но не трагических и роковых, а легких, празднич­ных и, как будто, не совсем настоящих. Под стать им и тон поэмы, вместе с ее строфой — октавой, заимствованной у итальянских поэтов. Даже английские воспоминания в «Беппо» не тяготят, поэт отделывается от них насмешкой, правда, довольно едкой.

События в Англии по-прежнему интересуют Байрона, он не хочет оставаться в стороне от них. Не раз на протяжении этих лет думает о возвращении, особенно если политические волнения на родине разгорятся и его участие в них сможет принести поль­зу. Он поддерживает политический журнал Ли Хента «Либерал»(1822—1;823), в первом номере которого публикует свою сатиру «Видение суда». Это пародии на благостную поэму того же на­звания, которой по обязанности придворного поэта Р. Саути, лейкист и некогда радикал, верноподданнически откликнулся насмерть короля Георга III. У Байрона встреча, уготованная англий­скому монарху на нёбесах, оказывается мало торжественной, и в рай ему удается протиснуться в суматохе, украдкой.

И уже не только об Англии, но обо всей Европе после Наполеона, задушенной руками его победителей, другая стихотворная сатира — «Бронзовый век». Это последнее крупное произведение поэта, его приговор современному миру, который видится отнюдь не идиллическим золотым или даже серебряным веком героев, а бронзовым. Романическая великая личность окончательно теря­ет для Байрона свое очарование: Наполеон, не сумевший быть равным своему гению, когда он обладал властью, и не сумевший даже сохранить даже достоинства, когда ее утратил; победители, еще недавно перепуганные, а теперь мстящие и занятые дележом прибыли. Однако цену подлинной доблести и мужеству Байрон зна­ет: если для русского царя у него нет ничего, кроме оскорбитель­ной насмешки, то русский народ, как один человек, поднявшийся, чтобы победить или погибнуть, — истинно велик. Напомнить об этом не мешает Байрону даже сатирический жанр.

**6. «Дон Жуан»**

С 1817 г. идет работа над поэмой «Дон Жуан». Это не только самое большое произведение поэта, но и одно из самых значительных, занимающее в позднем его творчестве то же место, что предшествующие годы «Паломничество Чайлд-Гарольда».

«Ищу героя!..» (пер. Т. Гнедич) — таким признанием откры­вается поэма; признанием, необычность, новизну которого ощу­щает автор и признается и этом. Когда-то Байрон не испытывал недостатка в героях, но, видимо, теперь его занимает новый гер­ой, непохожий на прежних. Поэт предпочитает его не придумы­вать, а обратиться к одному из популярнейших образов литера­туры предшествующих двух веков, под пером разных писателей уже представавшему разными гранями: и бездумным совратителем и вольнодумцем-философом.

Дон Жуан Байрона является еще не готовым, сложившимся человеком, а в процессе становления, 2воспитавяя чувств»», что сразу же заставляет вспомнить о просветительском романе. Связь с предшествующим столетием отметить тем более уместно, что к нему и приурочено время действия, завершающегося в период французской революции. В какой мере в таком случае герой Байрона отвечает просветительскому идеалу, можно ли его счесть «естественным человеком»?

По крайней мере, и это второе отличие байроновской трак­товки характера Дон Жуана, герой менее всего похож на того, кому под силу сплести хитроумную интригу, расставлять коварные сети. Он прямодушен, искренен. Этих естественных черт в нем не смогло заглушить воспитание, осуществленное по строгой си­стеме, на которую немало сил положила мать Дон Жуана — донья Инеса. Создавая ее портрет, Байрон припомнил многие чер­ты в характере своей жены, с чьей непререкаемой убежденностью в том, что жить должно так, как живут все, в согласии со свет­ской моралью и здравым смыслом, он так и не научился ладить, чему свидетельство — семейный разрыв.

И в характере Дон Жуана природа берет верх над воспита­тельной системой. Жуан не умеет противиться страстям. Их влеченье он чувствует сильнее всего и ему неизменно следует, не припоминая при этом ни школьных уроков, ни жизненных, хотя эти последние были для него весьма жестокими. Ночное бегство и скандал — завершение его первого романа, с донной Юлией последовавшее вынужденное плавание в кораблекрушение с опас­ностью быть съеденным (подобно его спаниелю и учителю) изго­лодавшимися спутниками. Затем как будто бью счастливое спасе­ние и новая любовь — прекрасная Гайдэ, но здесь финал еще бо­лее печальнее: тяжелораненый Жуан продав в рабство, а Гайдэ умирает от разлуки с ним.

Виновник гибели Гайдэ — ее отец, пират Ламбро, считавшийся погибшим и заставший влюбленных врасплох своим возвра­щением; мотив, перекликающийся с «Беппо». Эти две поэмы род­нит многое: и одновременность начала работы над ними, и сходная интонация, и отношение к событиям, и даже стихотворная форма — октава. А то, что Ламбро — пират напоминает о преж­них героях «восточных повестей» и подчеркивает разность трак­товки в них сходного характера: в нем не остается ничего романтического, а место благородства в душе разбойника занимают жестокость и холодный расчет.

В «Дон Жуане» очень скоро обнаруживается, что, чем более сами события подсказывают традиционно романтические реше­ния, тем откровеннее автор их отвергает. Сам Байрон говорил, что целью поэмы было разоблачить «мишуру чувств», тех самых чувств, воспев которые он завоевал всеевропейскую славу романтика. То, что казалось значительным и высоким, теперь развен­чивается, снижается, выступает лишенным своего бутафорского величия. В поэме есть трогательные страницы, посвященные, ска­жем, любви Жуана и Гайдэ, но и они оказываются лишь эпизо­дом, тонут в общей атмосфере иронического повествования, убеж­дающего нас теперь не в трагической силе единственной, вечной любви, а в том, что искренность первого естественного чувства тускнеет, разменивается в калейдоскопе любовных случайностей.

Волна обстоятельств, подхватившая Жуана, продолжает нести его, забрасывая в гарем турецкого паши, в лагерь Суворова под Измаилом, ко двору русской императрицы и, наконец, в Англию, куда он попадает в Х песне и где остается, пока действие не об­рывается на XVII...

Деление поэмы на песни — далеко не единственный знак ее подобия поэме эпической. Байрон неоднократно об этом напоми­нает. Он называл свою поэму современной «Илиадой», хотя более точным было бью сравнение с «Одиссеей», представляющей путь жизненного скитания современного человека или, во всяком слу­чае, человека недавнего прошлого. Хронологическая характери­стика в поэме значима: развенчивая романтизм с его мышлением, с его героем, Байрон чуть отступает в прошлое, чтобы бросить взгляд на предысторию романтического героя. Он восстанавли­вают его историческую биографию, начавшуюся культом естест­венности, продолжившуюся ее утратой в волнах моря житейского, приобретением нового опыта в бурных событиях европей­ской истории конца XVIII столетия и, наконец, неизбежным нрав­ственным разочарованием, к мысли о котором приводят заключающие текст поэмы сатирические картины лондонского света. Поэма осталась незаконченной. Может быть, действительно — существует такое предположение — Байрон имел в виду повести своего героя на баррикады Великой французской революции?

Участник и свидетель столь многих событий Дон Жуан как будто бы не может не измениться. Однако Байрон, во всяком случае, не настаивает на внутренней эволюции героя, ибо сохра­няет иллюзию эпического жанра, где психологизм неуместен, где герой представляет раз и навсегда заданную возможность оцен­ки событий под неизменным углом зрения. В данном случае — под углом зрения «простодушного», как не раз бывало в прос­ветительской литературе. Однако теперь простодушие героя в полной мере компенсируется проницательностью и искушенно­стью автора. И независимо от того, в какой мере изменившимся мы воспринимаем. Дон Жуана, обстоятельства его жизни, ком­ментируемые автором, позволяют нам понять, как формировал­ся характер современного человека, каким историческим опытом.

У исследователей поэмы не вызывает сомнения тот факт, что в «Дон Жуане» Байрон создал новую жанровую форму, но ка­ким термином ее определить. Об этом спорят, предлагают раз­личные обозначения, от которых остается ощущение не взаимо­исключающей противоположности точек зрения, а сложности са­мой созданной формы, допускающей оценку внутри различных жанровых традиций, исходящую из различных критериев.

Можно рассматривать «Дон Жуана» на фоне эпической по­эмы, на родство с которой все время обращает внимание сам автор. Правда, признаки родства — чисто внешние, формальные. Байрон вновь делит поэму на песни; нет-нет, особенно в зачи­нах, позволяет промелькнуть высокому эпическому тону, припо­минает об обязательном обычае обратиться к Музе, как в начале III песни: «О муза, ты... et cetera». Обычай исполнен, однако сами слова кажутся лишними, ибо каждый прилежный читатель той эпохи легко припоминал, что прилично сказать в подобном случае. И Байрон отделывается небрежным: «...и так далее».

Тем не менее он не раз уверяет, что пишет не что-нибудь, а эпическую поэму (например: «Эпической была наречена моя поэма...» — I, 200). И тут же спешит растолковать тому, кто еще не понял, в чем же он существеннейшим образом отклонился от классического жанрового образца:

Есть у меня отличие одно

От всех, писавших до меня поэмы,

Но мне заслугой кажется оно.

Ошибки предков замечаем все мы

Н эту доказать не мудрено:

Они уж слишком украшают тему,

За вымыслом блуждая вкривь и вкось,

А мне вот быть правдивым удалось!

(I, 202)

Быть правдивым и в то же время найти героя — это кажется трудно сочетаемым, тем более что поиск предпринят не в вели­ком прошлом, а в современном «бронзовом веке», когда

...слава — даже слава Бонапарта — Есть детище газетного азарта. (I, 2)

И не более того! Современность в качестве темы эпической по­эмы — в этом есть внутреннее противоречие, которым и до Бай­рона не раз пользовались, чтобы спародировать жанр, в обяза­тельном для него высоком стиле сказать о предметах снижен­ных, подчеркнуть их обыденность. Так поступал, например, Алек­сандр Поуп в «Похищении локона» (1714) — самой прославлен­ной английской ирои-комической поэме; ее цели не были ограни­чены только пародией: как нередко случается в искусстве, новый материал утверждает себя, прикрывшись комической маской.

Тем более «Дон Жуана» невозможно считать лишь пародией на эпическую поэму; это один из моментов жанрового замысла и не самый существенный. Пародия только дает повод, делая вид, будто жанр не изменился, наполнить его новым жизненным материалом, неуместным в эпосе, а потому воспринимаемым с иронией. То, что начинается с пародийным снижением, с ирони­ческой усмешкой, перерастает в сатирическую картину нравов и определяет жанр — сатирический эпос, или, как его принято обозначать в Англии, — epic satire.

Термин тоже справедливый и тоже не единственно возмож­ный. Он указывает на одну, хотя и важнейшую, из сторон соз­данной Байроном в «Дон Жуане» жанровой формы — на харак­тер оценки действительности, восходящий к традиции эпоса. Од­нако если мы примем во внимание тот факт, что и авторская позиция и смысл авторского присутствия в новом произведении Байрона по-прежнему иной, чем в традиционной эпической по­эме, то мы в качестве жанровой формулы снова сможем повто­рить — лиро-эпическая поэма.

Ни один из терминов не кажется лишним, не отменяет дру­гих, ибо они сосуществуют по праву взаимодополнения.

Байрон не изменил однажды открытому принципу лиро-эпи­ческого повествования, которое, впрочем, не остается у него не­изменным. В «Дон Жуане», даже сравнительно с «Паломничеством Чайлд-Гарольда», сюжетные рамки раздвинулись. И еще од­но отличие: сколь бы важным ни было здесь авторское присут­ствие, герой не пропадает, он не заслонен, без него потеряла бы смысл поставленная цель — поиск героя.

Байрон оставляет за собой полную свободу вести нить рас­сказа или обрывать ее, чтобы увлечься какой-либо мыслью, ас­социацией, которая иногда уложится в строку, иногда потребует нескольких строф. Но несмотря на эти остановки, отступления, обрывы, повествование развертывается в последовательный сю­жет, наполненный подробностями судьбы героя и изображением действительности, с которой герой сталкивается. Это все в совокупности отличает «Дон Жуана» от более ранних лиро-эпи­ческиx поэм и подводит его под еще одно жанровое определение, родившееся в России благодаря пушкинскому «Евгению Онегину», — роман в стихах.

Замена слова «поэма» на слово «роман» была осознана как принципиально значимая особенно в ходе дальнейшего литературного развития, перехода к новому периоду, в пределах которого на смену ранее доминировавшей романтической поэме при­ходит реалистический роман. Смена термина, смена доминирующего жанра становится знаком общей эволюции художественного ­мышления. И в то же время у Байрона, как и Пушкина, не просто роман, а роман в стихах, «дьявольская разница» — согласно известному пушкинскому предупреждению.

Стихотворная форма избираемая повествования, в данном случае обеспечивает богатую ассоциативную о связь внутри жанровой традиции: с одной стороны, предоставляя возможность определиться (пародийно, иронически) по отношению к эпиче­ской поэме, а с другой — еще свободнее использовать открытия романтической поэмы с ее лиризмом, с ее свободой авторского присутствия и обращения к читателю. Роман в стихах под пером Байрона и Пушкина есть форма открытая, становящаяся; форма, которая всякий раз создается заново и предполагает, на глазах у читателя автор определяет отношение к действительности, ощущаемой во всей своей современной новизне, не поддающейся уже готовым художественным решениям. Об их возможности автор все время напоминает читателю, подчеркивает — от чего уводит его, обостряя, тем самым, ощущение новизны собственного выбора.

Не случайно, что оба великих романа в стихах: «Дон Жуан» и «Евгений Онегин» — остались незаконченными. Они едва ли могли быть завершены сюжетной развязкой, ибо их разомкнуто­сть — в духе незавершенности самой формы (жанра), рассчитанной не только на то, чтобы дать окончательные и непрелож­ные решения, а на то, чтобы поставить читателя лицом к лицу новой действительностью, понять ее проблемы. Схваченная в самый момент своего становления, увиденная как принципиально новый материал искусства, она выступает живой, изменчивой.

Под стать ей и найденный Байроном герой: его будущее не­определенно. Решения имеют вид окончательных только в отно­шении прошлого, в отношении того героя-романтика, с которым своих романах порывают оба писателя. Каким бью ни был будущий выбор, его предстоит делать в самой действительности, а не вне ее.

Как это было в драмах Байрона, так и в «Дон Жуане», новая, более объективная оценка современного человека достигается тем, что его личность соотнесена с подлинно историческим материалом, сегодняшним и отдаленным от сегодняшнего дня деся­тилетиями или веками. Понять действительность — значит уви­деть ее в развитии — вывод, венчающий путь романтической мыс­ли и уводящий за пределы романтизма.

**7. В чем причина «скорби» Байрона?**

Кем бы ни был герой, он всегда чужой среди людей. Часто он — человек, презревший законы и запреты существующей морали, разбойник, пират, но в глубине его ожесточившегося сердце не умерло благородство. Его последняя надежда, последняя жизненная связь — в любви. Как говорит Конрад, герой поэмы «Корсар», своей возлюбленной Медоре: «Любовь к тебе — одно враждой к другим...» Сила и трагичность романтической любви том, что она всегда единственна, в ней, как в последнем прибежище, слились все лучшие свойства души, а за ее пределами — только вражда оскорбленного непониманием, обманутого в своих лучших побуждениях героя.

И всегда эта любовь обречена, ибо против нее — злая воля людей, зависть богов. И, быть может, всего безнадежнее она обречена в самом герое: «О, как убийственно мы любим…» Этим тютчевским словам немало есть подтверждений у Байрона. Гибель любви — последний акт трагедии в романтических поэмах.

Не веря в искренность добродетели, предписанной религией и общественной моралью, Байрон находит ее истинные черты в душах изгоев. Нередко по отдельным смутным намекам, которыми автор приоткрывает завесу над прошлым своих героев, читатель может предположить, что перед ним человек, вступавший жизнь с мечтою творить добро, просвещать, но обманувшийся в исполнимости своей мечты и ожесточившийся. Его любовь, его способность к благородному жесту — последние богатства его души, без пользы растраченной, изнемогшей в одиночестве

Сама эта двойственность влекла к себе романтиков, ибо в их представлении отвечала существенной природе современного человека, колеблемого между злом и добром. Душевные терзания самого Байрона находили выход в его прекрасных произведения. Но в традициях романтизма, читатели были склонны полностью отождествлять автора и его жизнь с его героями и сюжетом произведений.

Так ,если открывающее поэму «Гяур» обращение к Греции и напоминаю­щее о ее былой славе — от лица автора, то затем все труднее решить, кто повествователь, скрывающийся за местоимением первого лица. Турок-рыбак оказавшийся невольным соучастни­ком последнего акта — казни, к которой Гасан приговорил свою неверную жену, отдавшую любовь чужому, иноверцу — гяуру. Случайный встречный, перед кем промелькнуло в лунном свете лицо гяура, скачущего в ночь неудавшегося похищения Лейлы из гарема; а затем столь же случайный свидетель последних дней гяура, чье имя так и остается тайной: для всех он просто гяур, чужой и среди мусульман и в стенах христианского монастыря. Таково было непонимание, а, под час, и неприятие взглядов Байрона в обществе, как литературном, так и политическом (светском).

Такое отношение современников и эволюция взглядов и чувств поэта не могли не изменить его творчества. Байрон как будто тяготится формальными вольностями, кото­рые позволяют себе романтики, и это знак гораздо более глубо­кого и серьезного расхождения. Байрон обозначает свою неудов­летворенность романтическим искусством, романтическим героем, т. е. доводит до логического завершения неприятие современно­сти, романтическое по своей сути и обнаруживающее в нем самом лишь наиболее решительного и непримиримого романтика. Его неудовлетворенность распространяется на все, в том числе и на самого себя и на свое искусство. И выход из этой неудовлетво­ренности видится ему пока что лишь в возможности предпочте­ния каким-то достоинствам, обнаруживаемым в прошлом. Отсю­да и призыв: назад к Поупу!

Драма «Манфред» — произведение итоговое и кульминационное для лондоновского периода. Здесь романтическим чертам современного человека придан характер небывалого по размаху обобщения, делаемого с верой в то, что прекрасное и великое тем вернее влекут его к гибели через со­путствующие им тщеславие и себялюбие. Выхода нет, есть лишь возможность ухода — в небытие. Байрон мифологизирует роман­тическое отчаяние, целиком подчиняя выражению этой идеи об­раз своего героя, персонифицирующего эту идею в мировой ми­стерии.

И снова это лишь одна сторона байроновского мировоззрения, другая не менее обобщенно воплощена в мистерии на библейский сюжет — «Каин». Под пером Байрона рассказ о человеке, при­несшем в мир первую смерть, ставшем убийцей брата своего Авеля, превращается в еще одно повествование о современном человеке, неудовлетворенном, ищущем, не способном к безмолв­ному смирению, даже если смириться нужно перед богом. Бунт и против бога и против Люцифера. Человек достаточно силен, чтобы решиться на восстание, но хватит ли у него сил принять всю ответственность такого шага.

И в поэмах, и в мистериях Байрон оставляет этот вопрос отрытым, поочередно являя героя великим в своей решимости и трагичным в своей поверженности.

Не в вариантах индивидуалистического выбора видит Байрон решение вопросов истории. Правда, пока что его герои только декларируют как источник своей силы любовь к ним народа, но прибегнуть к этой силе, соединить свои интересы со стремлением большинства они еще не умеют. В этом их обреченность, предсказывающая в творчестве Байрона окончательное разочарова­ние в типе романтического героя, именно в драматических циклах представленного с той максимальной степенью обобщенности и исторической объективности, на которую способен романтический метод.

Пессимистические настроения Байрона тесно переплетаются с романтическим пафосом веры в силы человека, величие его разума и духа.

«Поэзия Байрона, - писал Белинский, - Это вопль страдания, это жалоба, но жалоба гордая, которая скорее дает, чем просит, скорее снисходит, чем умоляет».

В скорби Байрона отражается вся глубина его духовного мира, его страдания за человека, живущего в эпоху торжества реакции и покорности, человека, внутренне собранного, энергичного, готового в любую минуту оказать сопротивление кому-то ни было – человеку или Богу, посягнувшему на свободу личности, свободу духа.

# 8. Заключение. Место Байрона в романтизме

Есть писатели, о которых невозможно говорить, забывая об их славе. Байрон один из них.

Упуская из виду всю силу его воздействия на современников и ближайших потомков, нельзя понять его самого, его личности и творчества во всей их новизне. А, с другой стороны, сквозь бесчисленный ряд отзывов, мнений все труднее приблизиться к самому Байрону, отделить его от того, что в истории европей­кой духовной культуры на десятилетия сохранилось под именем «байронизма».

Личность Байрона в какой-то момент сделалась символом современности, требующим воплощения в каждой национальной культуре. В России «северным Байроном» был объявлен молодой Пушкин.

«Причиною этого неудачного сравнения, — писал В. Г. Белин­ский, — было не одно то, что Байрона мало звали и еще меньше понимали, но и то, что Пушкин на Руси был полным выразителем своей эпохи». А в этой роли привыкли воспринимать толь­ко Байрона, и еще в 40-х гг. В. Г. Белинский, опровергая это ложное мнение, был вынужден со всей категоричностью утверж­дать: «Пушкина должно рассматривать как Пушкина, а не как Байрона».

По всей Европе самые разные поэты ощущали побуждение от­делить себя от Байрона, выйти из той огромной тени, которую он отбросил на современную литературу; именно из этого побуж­дения родилась знаменитая лермонтовская фраза: «Нет, я не Байрон, я — другой...»

Однако эту же самую фразу имел бы все основания повто­рить и сам Байрон, доведись ему познакомиться с подражания­ми, переложениями, переводами — с тем многоязыким и нескон­чаемым потоком, который слился в едином русле европейского «байронизма». Миф, созданный о поэте, далеко не во всем совпа­дал с истинной сущностью его творчества. Даже у лучших, са­мых талантливых последователей тени наносились гуще, мрач­нее, черты облика проступали трагичнее, резче: «…Душа моя мрач­на…»

Русский читатель, безусловно, доверяется искренности этого признания, подкрепленного совершенством лермонтовского пере­вода одной из «Еврейских мелодий». Оригинал вначале совпада­ет с русским текстом, но все далее расходится с ним к финалу:

Я говорю тебе: я слез хочу, певец,

Иль разорвется грудь от муки,

Страданьями была упитана она,

Томилась долго и безмолвно;

И грозный час настал — теперь она полна,

Как кубок смерти, яда полный.

«Кубок смерти», яд, переполняющий душу, — от переводчика, от «байронизма». У Байрона в стихотворении есть и мрачная душа и желание песни, дикой, глубокой, которой только и способно внять исстрадавшееся сердце, но именно внять, чтобы рассеялся душевньюй мрак, высветлилась печаль. У Лермонтова, напротив, мрак сгущается до непроницаемости, до трагической безысход­ности.

Какой же на самом деле была и выразила себя личность Бай­рона, кого так часто сравнивали и смешивали с созданными им героями? Этот вопрос заставляет обратить особенное внимание на лирику поэта, с которой он и начинал, завоевывая себе место в английской поэзии.

Летом 1807 г. вышла в свет третья стихотворная книга де­вятнадцатилетнего Байрона — «Часы досуга», первая под своим именем. Предшествующие ей (все три сборника появились в те­чение полугода) были анонимными. «Часы досуга» навлекли на себя гнев влиятельного «Эдинбургского обозрения».

В начале 1808 г. на его страницах была напечатана рецензия, не подписанная по журнальному обычаю того времени, но, как принято считать, принадлежащая перу одного из основателей журнала лорду Бруму. Резкий тон рецензии был в немалой мере спровоцирован предисловием начинающего поэта.

Обращаясь к читателю, автор просил о снисхождении к его незрелым опытам на том основании, что для него, обладателя аристократического титула, поэзия не есть дело жизни, а лишь плод часов досуга (отсюда и название). Сказалось характерное для эпохи предубеждение, что профессия литератора не для джентльмена; этому предубеждению молодой Байрон отдал дань, полагая, что уронит себя, если станет профессионалом, и потому некоторое время он даже отказывался от литературных гоно­раров.

Критик, ознакомившись со стихами, согласился, что они соот­ветствуют предупреждению: незрелы, подражательны. Однако в снисхождении отказал, тем более что автор не считает поэзию за важное дело: зачем в таком случае обременять читателей, со­храните ваши опыты для узкого круга благосклонных друзей, упоминаемых в предисловии.

Критика при ее резкости была во многом справедливой, но она не была проницательной. Байрон сделал первую и свою са­мую неудачную попытку создать по примеру других романтиков образ-маску: юноши-поэта, поэта-аристократа. Образ вырисовы­вался с использованием новейших романтических мотивов: в при­верженности родовому замку («Прощание с Ньюстедом») было нечто от вальтерскоттовского средневековья, в пристрастии к воспоминаниям — от присущей Вордсворту мечтательной самопо­груженности... В анакреонтических любовных стихах, героини ко­торых скрываются за вымышленными именами Эммы, Каролины, уга­дывалось влияние Т. Мура.

Критик не захотел, однако, увидеть, что не во всех стихах властвует подражательность новым и древним авторам (Катуллу, Анакреону), не смог угадать подлинной силы дебютанта, ко­торый не печатал свои лучшие, наиболее сильные и искренние стихи, полагая, что подлинное чувство — не для чужих глаз. Именно поэтому за пределами первых сборников оставались сти­хи, обращенные к Мэри Чаворт («Отрывок», «Воспоминание») — отроческой любви поэта, навсегда оставшейся в его стихах как первое и самое искреннее чувство.

Тем самым месяцем — июнем 1807 г., когда увидели свет «Часы досуга», — помечено оставшееся за пределами сборника программное стихотворение этого времени, название которого непросто передать по-русски: «То romance». В переводе В. Брюсо­ва достаточно точно — «К Музе вымысла».

Для романтика свойственно ощущать себя, по выражению В. Скотта, «последним менестрелем», по выражению Е. Баратын­ского — «последним поэтом». Он отвращает взор от реальности и ловит отблеск иной жизни, прекрасной, одухотворенной и отошедшей то ли в область преданий, то ли в область мечты. Это, собственно говоря, и есть ситуация романтического конфликта, под знаком которого действительность неприемлема, а идеал несбыточен.

Об этом как будто бы и байроновское стихотворение, но, как чисто у него, смысл сказанного несколько иной, не ортодоксально романтический. От романтика естественно было бы ожидать, что утраченное в реальности он попытается компенсировать фанта­зией, предпочитая подлинному — вымышленное, гнетущему опы­ту — «нас возвышающий обман». Прощание с Музой вымысла у Байрона звучит несколько необычно, ибо не кажется трагически вынужденным, скорее похоже на то, что поэт делает новый выбор.

Я чужд твоих очарований,

Я цепи юности разбил,

Страну волшебную мечтаний

На царство Истины сменил.

Вспоминается одна из многих оценок Байрона, которого он ставил очень высоко, сделанная Гете: «Лорд Байрон не в меру эм­пиричен». Для Гете, завершавшего вторую часть «Фауста», где перспектива человеческой истории дается с высоты птичьего полета, в огромной исторической перспективе, не казался ли Байрон слишком сиюминутным, слишком поспешно откликающимся на происходящее эпиграммой, одой, сатирой?

Байрон же не мог и не хотел иначе. Он не хотел жить в по­эзии за счет вымысла, придумывать чувства или события. Это могло бы восприниматься как недостаток творческого воображе­ния для другого поэта, но не для Байрона, чье удивительное отличие состояло в том, что он сделал невозможное — прожил ро­мантическую жизнь. другие воображали экзотические чудеса Востока, а Байрон совершил туда путешествие, все осмотрев пристальным взглядом политика. Другие бунтовали в воображе­нии, а он сначала в своих парламентских выступлениях и стихах поддержал разрушителей станков — луддитов, восставшую Ир­ландию, а позже сам принял участие в заговоре итальянских карбонариев и в греческом восстании. Он видел себя в первую оче­редь политиком, деятелем общественным, во вторую — поэтом, хотя его поэзия и была его самым значительным общественным деянием.

Отсюда же и его скептическое отношение к романтизму и предпочтение, которое он всегда отдавал Поупу, поэту ясной, острой и часто обличительной мысли. Об этом предпочтении со всей ясностью он заявил в своей сатире «Английские барды и шотландские обозреватели». Помимо личных выпадов, в ней есть оценки проницательные, от которых Байрон не отступит, не принимая ни умильной детскости Вордсворта, ни затемненности смысла у Кольриджа... Не принимая по сути главного — роли поэта, какой она представля­лась романтикам, для него поэт не маг, не балладник, не уеди­ненный мечтатель, а оратор, лицо общественное.

Репутация Байрона-поэта и до сих пор не очень высока в са­мой Англии, где ему обычно предпочитают и Вордсворта, и Шелли, и Китса. Предпочтение это аргументируют тем, что яркость его личности, его огромное дарование более проявили себя в по­ступке, в жизни и меньше — в слове. Нередко говорят, что он мало чем обогатил стилистику английского стиха, не открыл в нем новой выразительности. И хотя признают, что он привил по­эзии своего времени богатство разговорной речи, но более ценят это достоинство в сатирах и «Дон Жуане», где оно являет себя в форме речевого гротеска: столкновения поэтизмов с простореч­ной интонацией и фразой.

Менее оценено это достоинство в лирике поэта. Прямота и простота непринужденной речи удивительны, особенно в немно­гочисленных стихах зрелых лет. Слово как бы скользит по грани не придуманного речевого афоризма, впечатление от которого ос­тается потому, что кажется — более кратко и лучше не скажешь. Непридуманность слова как следствие непридуманности пережи­вания: таковы его стихи к Мэри Чаворт; послания к сводной сестре Августе Ли, близость с которой он особенно ясно ощутил тяжелейший момент жизни—в начале 1816 г., когда семейный разрыв, воспринятый светской чернью как повод для скандала, вынуждает его навсегда покинуть Англию; таковы же его по­следние любовные стихотворения к Терезе Гвиччиоли и пронзи­тельное прощание с жизнью — «В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет».

Это последнее стихотворение уже многократно переведено на русский язык. Переводы продолжают накапливаться, но значение и сила этих строк таковы, что уровень обычной пе­реводческой удачи в них кажется недостаточным. Стихотворение требует перевода, благодаря которому оно могло бы войти в рус­скую поэзию с такой же необратимостью, как «Из дневника в Кефалонии» в переводе А. Блока или «Стансы к Августе» в пе­реводе Б. Пастернака. В них — искренность байроновского чувст­ва в его необычайной речевой простоте, которую в России при­выкли называть пушкинской.

Простота и искренность, которые подтверждают, что талант этого великого романтика не укла­дывался в рамки романтизма, тяготился ими, а его личность никак не согласуется с впечатлением односторонности, подска­занным в действительности не самим поэтом, а той односторон­ней интерпретацией его творчества, которая известна под име­нем «байронизма» и более относится не к автору, а к его герою.

## 9. Список использованной литературы

1. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т — М.: Знание, 1981.
2. Байрон Д.Г. Собр. соч.: в 4 т – М.: Правда, 1981.
3. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. Для вузов/ А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А. Петрова и др.; Под ред. Н.А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000.
4. Жирмунский В.М. Пушкин и Байрон. – Л.: Наука, 1978.