

Н. Я. ДЬЯКОНОВА
**АНГЛИЙСКИЙ
РОМАНТИЗМ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия
«Из истории мировой культуры»

Н. Я. ДЬЯКОНОВА

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1978

Книга представляет собой серию очерков о выдающихся английских романтиках (Кольридже, Вордсворте, Скотте, Байроне, Шелли, Китсе). Основное внимание автор уделяет их философско-эстетическим исканиям.

В книге рассматриваются также общие проблемы английского романтизма, раскрываются его философские и литературные истоки, показывается разнообразие его направлений, выявляется единство его как историко-литературного явления.

Ответственный редактор

академик М. П. АЛЕКСЕЕВ

На обложке помещены портреты Скотта, Шелли, Вордсворта, Китса.

Предлагаемая книга посвящена эстетике важнейшего литературного движения, развивавшегося в Англии в последние годы XVIII и первые десятилетия XIX в. Это движение известно под названием романтизма, хотя его участники себя романтиками не провозглашали и их лишь позднее стали так именовать историки литературы.

Прошло уже полтора столетия с тех пор, как отшумели битвы вокруг романтизма, но произведения той поры поныне сохраняют свежесть и обаяние. Не потому ли, что в них живут отзвуки общественных бурь и страстей, тревог и сомнений? Что их лиризм родился среди жестоких испытаний?

Романтики были свидетелями революционных потрясений 1789 г., последовавшей за ними политической реакции, ошеломляющих экономических сдвигов, в короткие сроки неузнаваемо преобразивших всю страну. Они тяжело пережили умирание старой Англии, рождение в муках новой, еще непостижимой для них капиталистической цивилизации, и это передается их читателям, современникам более грандиозных промышленно-технических и политических переворотов XX в. Передаются им и острый интерес романтиков к всегда животрепещущим нравственным вопросам, и мысли о самоопределении писателя в условиях стремительно меняющегося мира, о гражданской позиции, достойной участников великих социальных трагедий.

Понятие «романтизм» принадлежит к числу наиболее расплывчатых общих понятий, бытующих в историко-литературной науке. Неясность усиливается из-за отождествления его с «романтикой», понимаемой в абстрактно-психологическом смысле, как синоним героической мечты о подвиге во имя будущего, вечного порыва к совершенству. Споры о романтизме имеют уже почтенную давность.

Когда Мюссе в 1836 г. писал свои пародийные определения его сущности, он вряд ли мог представить себе, что почти 150 лет спустя ученые будут без всякого юмора приводить десятки противоречащих друг другу формулировок (в путеводителе Бернбаума по романтическому движению их 28!) и утверждать, что есть несколько разных романтизмов, а единого нет.

Но если разные критики в разные исторические периоды различно толковали понятие «романтизм», следует заключить не то, что оно вообще лишено объективного смысла, а то, что его объем и значение менялись, обязывая нас к обдуманному обращению с этим понятием. Его следует относить только к конкретному литературному направлению и непременно уточнить свой взгляд на его природу, на исторические границы его употребления.

При существующей терминологической неопределенности каждый автор обязан последовательно придерживаться заранее принятой им дефиниции термина для того, чтобы избежать недоразумений и спора о словах. Не стану пытаться дать годное для всех случаев определение, которое неизбежно либо будет чересчур общим, либо вступит в противоречие с какой-нибудь из чрезвычайно многообразных художественных и идеологических особенностей, проявляющихся внутри романтического движения. Ограничусь некоторыми предварительными замечаниями по поводу того, как оно понимается в этой книге.

Своеобразие романтизма обусловлено специфическим характером его связей как с породившей его исторической реальностью, так и с борьбой политических, философских, литературных течений, прошлых и настоящих. Романтики, мы знаем, в свете трагического опыта последних десятилетий XVIII и первой четверти XIX в. критически пересматривали рационалистические и в целом оптимистические представления просветителей, подвергая сомнению их веру в возможность и доступность общественного совершенствования в соответствии с законами разума. Эта вера казалась романтикам наивной, недооценивающей сложность духовной жизни, которая, считали они, не стоит в прямой зависимости от «среды» и «мнений», не детерминирована простыми материальными факторами.

Тем не менее, отвергая механистичность и рационализм просветителей, романтики сохраняют с ними преемственную связь. Понятие «естественного человека», взгляд

на природу как великое благое начало, стремление ко всеобщей справедливости и равенству остаются для романтиков основополагающими. Именно с этой точки зрения они не приемлют страдания обездоленных, ужасы войны, тиранию правительств, подавление всякого социального протеста и свободной мысли, то есть все то, что характеризует общество эпохи реакции — злую пародию на светлое царство разума, возведенное просветителями и вдохновившее революцию. Осуждение настоящего у романтиков парадоксально зиждется на ряде принципов просветительской идеологии, которые ими в целом отрицались, а в послереволюционном обществе вовсе отбрасывались.

В то же время, приобщаясь к диалектическим и историческим формам мышления, выработанным философами немецкой идеалистической школы в полемике с теоретиками Просвещения, английские романтики, хотя тоже склоняются к идеализму, не порывают с материалистическими тенденциями и эмпирическими методами мыслителей XVIII в., следуют им в своей эстетике и художественной практике. Как бы ни были горьки упреки романтиков по адресу писателей просветительской ориентации, в первую очередь классицистов, — они не только отталкиваются от опыта своих предшественников, но и во многом исходят из него, в особенности из таких явлений позднепросветительского периода, как сентиментальная поэзия и проза, как возрождение интереса к народному творчеству, к искусству далекой старины.

Сложный комплекс всех этих взаимосвязей и соотношений определяет природу английского романтизма, его внутреннее единство, несмотря на великое разнообразие индивидуальных различий между писателями, к нему принадлежавшими. Раскрывая эти различия и стоящую за ними борьбу течений, необходимо подчеркнуть отсутствие резко выраженных границ между ними и относительность противоречий, которые современникам рисовались как абсолютные, но которые в свете истории оказываются следствием своеобразного развития общей первоосновы.

Итак, можно сказать, что идеологическое и художественное движение, получившее название «романтизм» и возникшее в конце XVIII — начале XIX в., в эпоху буржуазных революций, экономических и политических, характеризуется критичностью по отношению к совре-

менной ему действительности и вместе с тем к отвергнутым ею социальным и политическим принципам прошлого просветительского века. При этом романтики одинаково нетерпимы и к идеям, объективно способствовавшим формированию столь несовершенного общества, и к нему самому — за то, что оно так уродливо их исказило. Степень интенсивности и индивидуальное своеобразие этого двойного критицизма, его взаимодействие с антирационалистической диалектико-исторической концепцией мира и искусства, которую идеалистическая философия нового времени выдвигает в споре с просветителями, мера приобщения к этой концепции определяют творческий облик каждого из романтиков и отличия между ними. Своей восприимчивости к жизни, внешней и внутренней, как непрерывного, противоречивого становления, ощущение своей сопричастности мировым процессам, уходящим в бесконечность и не подлежащим рациональному контролю, у писателей эпохи романтизма вступает в сложные сочетания с конкретными, индивидуальными их особенностями. Последние нередко с излишней поспешностью обобщаются историками и используются для определения романтизма, который трактуется как совокупность таких черт, как, например, отсутствие социальной конкретизации, уход в прошлое, тяготение к идеалу, духовный максимализм, предпочтение природы обществу, чувства разуму, интуиции анализу — и, соответственно, разрыв с классицистической регламентацией. Между тем эти черты присущи не всем романтикам, не только романтикам и потому играют вторичную роль. Они подчинены широкой идеологической основе и вне ее не должны рассматриваться.

Близость между несхожими поэтами и их еще менее схожими произведениями проявляется в общем процессе осмысления нового мира, новых форм философского и художественного восприятия действительности и отказа от форм, ранее созданных. Такой процесс характерен и для других переломных эпох развития человечества, и обычная при этом ломка устоявшихся эстетических норм часто принимается за вечный признак вневременного и внепространственного романтизма (или «романтизмов»). Здесь, однако, речь идет о вполне конкретной исторической данности, вызвавшей к жизни духовный переворот, художественным выражением которого стала английская романтическая литература начала XIX в. Вот почему пред-

ставляется необходимым изучать ее как единое движение, в пределах которого существовало большое разнообразие творческих индивидуальностей.

Попытка такого изучения сделана в моих книгах «Лондонские романтики и проблемы английского романтизма», «Китс и его современники», «Лирическая поэзия Байрона», «Байрон в годы изгнания». Но в них недостаточно освещены другие центральные фигуры: поэты «озерной школы» (лекисты) — Кольридж и Вордсворт, а также Скотт, Шелли. В этой книге им отведено главное место; очерки о Байроне и Китсе, естественно, более коротки. Основным предметом внимания являются эстетические взгляды писателей, воплотившиеся в их теоретических и художественных сочинениях. Но поэзия Кольриджа, Вордсворта и Шелли рассматривается несколько подробнее, ибо нашим читателям она очень мало известна. О литературе вопроса мною будет опубликована отдельная работа.

Поскольку в предлагаемой работе английский романтизм рассматривается как целостное движение, не представилось возможным включить очерк о великом поэте Вильяме Блейке (1757—1827). Его творчество осталось по ряду причин почти недоступным другим писателям романтического направления и оказало художественное воздействие лишь на развитие английской литературы более позднего времени. В романтическом движении, в выработке его эстетических идей (во многом разных, но исходивших из общих первооснов), в спорах и полемике, в дружеских союзах, в которые вступали его младшие современники, Блейк не участвовал. В книге, посвященной движению в целом, глава о нем оказалась бы изолированной, далекой от основной темы. «Исключение» Блейка может быть относительно безболезненным еще и потому, что совсем недавно опубликована о нем специальная и очень обстоятельная монография Т. Н. Васильевой¹.

Менее значительные романтические авторы — Мур, Лэндор, Саути, Де Квинси, а также «лондонские романтики» — Лэм, Хэзлитт, Хент — охарактеризованы в кратком заключении, которое ставит целью показать многообразные нити, связывающие главных и второстепенных участников романтического движения.

¹ *Васильева Т. Н. Поэмы В. Блейка.* — Учен. зап. Кишинев. ун-та. Секция зарубеж. лит., 1969, т. 108.

КОЛЬРИДЖ
(1772—1834)

Среди ранних английских романтиков особое место принадлежит С. Т. Кольриджу.

Эволюция его общественных воззрений нередко изображается упрощенно. Утверждают, что его пылкий республиканизм сменился ярым консерватизмом, что, написав красноречивую оду на разрушение Бастилии (1789 г.), он в скором времени отрекся от революции и после пережитого кризиса стал так же непримирим в ненависти к ней, как был еще недавно необуздан в своих восторгах, так же несдержан в похвалах существующему строю, как был ранее в предъявляемых ему обвинениях.

Между тем и в те дни, когда поэт резко нападал на злоупотребления короны, знати, церкви, он возражал против «крайних» мер и сохранял религиозность, привитую ему с детства, даже тогда, когда с удовольствием вчитывался в «фривольности» Вольтера или Гельвеция. Социальную справедливость он отождествлял с «небесной славой». И после перехода на консервативные позиции Кольридж продолжал называть правительство виновником народных бедствий и, в отличие от своих друзей, Вордсворта и Саути, отстаивал необходимость общественных реформ (например, законодательного ограничения детского труда). Проследим же внутреннюю логику социальных взглядов Кольриджа.

1

В конце 1794 г., когда поэт, охладев к методам революции, стал мечтать об учреждении общины равных и свободных в девственных дебрях американского материка, он еще сочетал религиозное рвение с ненавистью к тирании и рабству, со стремлением ко всеобщему равенству,

Очень долго, вплоть до того времени, когда фактически закончилась его поэтическая деятельность, он продолжает считать «яд собственности . . . истинным источником непостоянства, развращенности и проституции» (CL, I, 176, 13.5.1796; 563—564, 25.1.1800) ¹.

В проспекте к своему журналу «The Watchman» (1796) Кольридж еще горячо протестовал против рабского состояния государства, правители которого навязывают народу свои мнения. Стихи его в течение 1794—1796 гг. остаются политическими стихами, в которых слышится голос демократа и друга народа (Ода к уходящему году — Ode to the Departing Year, 1796). Он говорит о «бесчисленных несчастных», о «жертвах подлой тирании», о «гнусном обжорстве» богачей. Он пылает негодованием по поводу несправедливой и катастрофической войны с революционной Францией, в которую правительство Питта втянуло Англию ². Политические процессы 1794 г., законы, согласно которым собрания и объединения людей труда приравнивались к государственной измене, вызвали яростные нападки Кольриджа. Он радуется безнравственному поведению наследника престола, надеясь, что оно поможет разоблачению монархии.

К этому времени поэт весь во власти сомнений: он обрывается то на демократов, «высокомерных в силу своего невежества и хвастливых в болтовне о разуме» (CL, I, 219, 31.5.1796), то на их преследователей, которые своей жестокостью довели народ до еще худших жестокостей. Он сочувственно цитирует изречение Констана: «Горе стране, где преступления наказуются преступлениями и где люди убивают во имя справедливости».

Постепенно возрастает неприязнь Кольриджа не только к философии и социологии революционного просветительства, но и к реакционности английской политики и ко всякой политике. Правительства, по его словам, подобны нарывам, но нужна не операция, а лечение, и единственным лекарством может быть верность духу и букве христианства. Самого себя он объявляет свободным от принадлежности к какой бы то ни было партии. Он презирает англий-

¹ Подробное описание изданий дано в списке сокращений на с. 205. Здесь и далее римская цифра обозначает том, арабская — страницу, для писем и дневников указана дата.

² Елистратова А. Поэмы и лирика Кольриджа. — В кн.: Кольридж Сэмюэль Тейлор. Стихи. М., 1974, с. 220—222.

ских министров, но оппозиционные силы вызывают еще более сильную его антипатию. Природа, поэзия, вера — вот источники возрождения для него самого и человечества (CL, I, 395—397, 10.3.1798).

Эту половинчатую, двусмысленную позицию Кольридж, в сущности, сохраняет до конца. Даже много лет спустя, размышляя о революции и о реакции, он говорит, что якобинцы и их противники состязались друг с другом в кровожадности и насилиях и пускали в ход одинаковые софизмы; одни славили права человека, другие — права государей. Если якобинцы отвергли старые законы, то их враги попрали все законы вообще и погрузили людей в зловещую тьму, под покровом которой легче орудовать шпионам и доносчикам. «Редкие примеры эксцессов и возмущений со стороны толпы были вызваны правительством и господствующей церковью» (CCW, II, 197).

Кольридж с негодованием описывает панику, воцарившуюся в Англии среди собственников, и объясняет, как неправа была аристократическая партия, когда не проявила великодушия к заблуждениям молодых и горячих голов, для которых, как для него самого, философия французов «соединяла строгую красоту науки с сиянием и цветами воображения, с жаром религиозного милосердия . . . и мечтой учредить правительство на основе личных и естественных прав». Эти мечты, пишет Кольридж, помогли ему понять человека и социальные отношения (CCW, I, 200—201, 214).

В дальнейшем, например, в печально знаменитых «Светских проповедях» (Lay Sermons, 1816—1817) акцентировка меняется, и Кольридж предъявляет больше обвинений якобинцам («демагогам», «смутьянам», «поджигателям»), чем борющимся против них властям. От прежнего Кольриджа остается только призыв к милосердию и всепрощению.

Хотя свой первый серьезный шаг к консерватизму Кольридж сделал в 1800 г., когда стал сотрудничать в торийской газете «Morning Post», он продолжал возмущаться несправедливой властью министров и церкви, всеми, «кто низводит людей до уровня вещей». Англия, пишет он, остается страной, в которой «трудящиеся бедняки умирают оттого, что в животе у них одна трава. Бессмысленно ссылаться на тяжелые годы; как будто бы не ясно, что

страной, в которой тяжелый год вызвал голод, очень дурно управляют... Всему виною наша гнусная коммерция, противоестественное скопление в городах и правление богатых... Писатель не может существовать, не унижая свой талант...» (CL, II, 710, 23.3.1801). «Среди бедных квакеров и религиозной части рабочих (day labourers) можно найти таких, которые создали бы законы, утверждающие справедливость и истину... Есть немало средств, которые могли бы смягчить наши бедствия, но они немислимы без честности, без нужного общественного духа. Собственность — вот чудовище... Хорошо бы, если бы передрались между собой собственники и духовные лица» (CL, 719—721, 18.4.1801).

В записной книжке Кольриджа еще в декабре 1801 г. появляются многозначительные слова: «Великая федеральная республика вселенной» (№ 1073). Утопические мечты о всеобщем братстве продолжают волновать поэта, но окрашиваются они исключительно в религиозные тона. Во многих письмах Кольридж ратует за широкое представительство классов в парламенте, против тяжких для народа хлебных законов, защищает акты, регулирующие труд детей, и возмущается силой денежных интересов, — их поддерживают помещики, забывая о национальной чести, и англиканская церковь, которая погубила себя в общем мнении своей защитой двора, тогда как должна была стоять за народ (Table Talk. — CCW, VI, 337, 345). Настаивая на демократизации церкви, Кольридж предвосхищает христианских социалистов.

С болью пишет поэт о тупой государственной машине, подавляющей народ и поощряющей коммерческие интересы. «Нужно быть очень жестокосердным, чтобы не огорчаться положением нашей страны. В ней еще меньше мудрости, чем хлеба . . . богатые вступили в заговор против благосостояния, независимости и разума массы населения. Демократы, которые хотели бы быть вождями, не имеют ни знаний, ни способностей, ни нравственных правил... Наши гигантские богатства и сопутствующая им бедность развратили народ; страна, в которой добродетель и бережливость становятся синонимами, обречена. Счастье или несчастье народа в конечном счете обусловлены его нравственностью и рассудком. Если число честных и независимых людей ничтожно по сравнению с числом тиранов и рабов, — все бесполезно» (CL, II, 719—721).

В письме к редактору либеральной газеты «Morning Chronicle» Кольридж объясняет, что отказался от сотрудничества в печати с тех пор, как понял, что нельзя писать всю правду. «Так, например, я ненавижу всяческие пародии, и особенно пародии на религию. Тем не менее я торжествую по поводу оправдания Хоуна (автора антиправительственных памфлетов, стихов и пародий. — Н. Д.) и заслуженного унижения лорда Элленборо. Я совершенно не одобряю недавние меры наших министров внутри страны и весь дух внешней политики Каслрея, но не могу не сказать, что, если бы не крупные ошибки оппозиции и ультравигов, не торжествовали бы святые простаки из шайки Сидмута или беспринципные авантюристы из банды Каслрея. Я ненавижу якобинство французов (французских философов и писателей. — Н. Д.)... Я вижу и оплакиваю . . . падение низших классов, но я не могу скрыть от себя и не смею скрыть от других, что на людях из низов лежит не вся и даже не главная вина... В результате меня поносят и отвергают все партии» (CL, IV, 814—819, 25.1.1808).

Действительно, внутренняя логика политической мысли Кольриджа настолько идет вразрез с принципами и программами всех группировок, что должна была неминуемо привести его к изоляции, политической и литературной. Он до конца остается непризнанным поэтом, объектом насмешек и пародий³. Только лекции его о Шекспире имели успех в 1812 г., так как восхваляли великого английского поэта в момент подъема национального самосознания.

³ Ср.: Blackwood's Edinburgh Magazine, 1819, Febr., пародия на «Старого моряка» Кольриджа (The Rime of the Ancient Waggoneer).

He holds him with his horny fist —
 «There was a wain», quoth hee,
 «Hold offe thou raggamouffine tykke»,
 Eftsoons his fist dropped hee.
 At length we spied a good grey goose
 Thorough the snow it came,
 And with the butte end of my whippe
 I hailed it in Good his name.

См. отрицательные рецензии на «Кристабель» и «Biographia Literaria»: Edinburgh Review, 1816, vol. XXVII; 1817, vol. XXVIII; а также на драму Кольриджа «Раскаянье»: Quarterly Review, 1814, XI.

Непонятны современникам были и философско-эстетические труды Кольриджа. Их незавершенность и путанность были следствием духовного кризиса, пережитого им после крушения его политических надежд. В эпоху ломки общественных и идейных ценностей усилия выработать всеобъемлющую нравственно-религиозную и эстетическую систему, осуществить грандиозный синтез их были заранее обречены. Внутреннюю борьбу, сомнения, разочарование переживали, каждый на свой лад, и другие английские романтики, но никто из них не ставил перед собой столь честолюбивой и невыполнимой цели.

Характерное романтическое ощущение разлада с собой и миром усугублялось личной трагедией Кольриджа. Плохое здоровье, частые приступы боли, слабая воля сделали его рабом опиума, единственного известного в те годы болеутоляющего средства. Это рабство еще более ослабило его способности к жизненной борьбе. Она не могла не быть очень трудной для поэта-плебея, набравшегося смелости исповедовать нетрадиционные взгляды как в политике, так и в литературе. Ранний и неудачный брак, необходимость пожертвовать глубокой любовью к другой женщине, уход от семьи, вечное безденежье и материальная зависимость от друзей, а в конце даже от чужих людей, усиливали трагическое мироощущение Кольриджа и препятствовали свободному выражению его в поэзии и философии.

С самого начала его деятельности влияние английских материалистов (Гоббса, Локка, Хартли, Пристли) и их французских учеников (Вольтера и Гельвеция) не исключало для него сочувственного внимания к философам-идеалистам, прошлым и современным. Платон и Плотин, его римский последователь, кембриджская школа платоников XVII в. и Беркли — эти имена были Кольриджу известны отчасти еще в школьные, а затем в студенческие годы.

Разочарование в методах французской революции незамедлительно вызвало у Кольриджа разочарование в тех теоретических посылках, которые привели к ее торжеству (СЛ, I, 395, 10.3.1798). Политические и философские идеи прочно сплелись в его сознании. Но он продолжал интересоваться естественными науками, опирав-

шимися на эмпирический метод ученых XVIII в., — и, следовательно, недаром проходил школу материализма.

Идейное развитие Кольриджа в значительной мере совпадает с общим ходом движения европейской философии той эпохи: от сомнений в материализме (которым «многие увлекаются только потому, что принимают четкие образы за четкие идеи» — *Biographia Literaria*. — CCW, III, 245), от критики просветительской веры в абсолютность доступного человеку знания, от неудовлетворенности метафизическими методами мышления — к диалектическим, покоящимся, однако, на идеалистической основе. Кольридж утверждал, что, ограничиваясь данными наших органов чувств, мы постигаем лишь множество разрозненных фактов или частных истин, тогда как подлинное знание возможно лишь при распространении света, исходящего от мира духовного, на окружающий внешний мир. Разум, по Кольриджу, «создан по образу божью» и, существуя в «сфере абсолютной свободы . . . является источником сверхчувственных истин и предшествует опыту» (CL, II, 709, 23.3.1801).

Те же исторические причины, которые побудили Канта дать бой английской сенсуалистической философии, ранее стимулировавшей его развитие, заставили Кольриджа искать разрешения своих сомнений в трудах Канта и других немецких философов конца XVIII — начала XIX в. Степень зависимости Кольриджа от учителей, ради которых он предпринял длительное путешествие в Германию (сентябрь 1798 — июль 1799 г.) породила множество споров среди историков литературы. Самому Кольриджу не раз пришлось отвечать на обвинения в плагиате и доказывать, что его мировоззрение вполне сложилось до поездки в Германию, до того, как он изучил немецкий язык и смог читать сочинения Канта, Фихте, Шеллинга.

Одни ученые, как, например, Ренэ Уэллек, считают, что Кольридж практически не создал ни одной вполне оригинальной концепции; другие (Гордон Маккензи, Елена Рихтер) полагают, что влияние немецких мыслителей лишь стимулировало его духовную эволюцию и слилось с более важным для него влиянием философии Платона и платоников; третьи, как Мьюрхед, подчеркивают самостоятельность Кольриджа.

По-видимому, поэт, развиваясь в том же направлении, что и современные ему немецкие философы, нашел мощную

поддержку своим теоретическим исканиям у Канта, «гениального создателя критического метода», и в теории искусства Шеллинга. Но ни к одному из изученных философов Кольридж не относился с полным доверием. Они были нужны ему для создания его собственной системы, уже упомянутого синтеза богословия, философии и эстетики, и, хотя он, разумеется, не достиг этого синтеза, он переработал такой огромный материал и так своеобразно осмыслил его, что обвинения в плагиате должны отпасть сами собой. Европейская мысль в целом развивалась от наивно-материалистического представления о всеобщей детерминированности к стремлению обосновать активность сознания. Кольридж двигался в общем направлении.

В тех случаях, когда Кольридж почти дословно повторяет ряд частных формулировок своих предшественников, это объясняется не отсутствием добросовестности, но, с одной стороны, беспорядочностью его методов работы (он слишком часто небрежно записывал поразившие его чужие мысли и потом искренне принимал их за свои), а с другой — феноменальной памятью, в которую прочитанное врезалось навсегда и, обогащаясь особенностями восприятия поэта, ощущалось как часть его собственной мысли.

Кольридж охотнее всего признавал свой долг Шеллингу, для которого искусство есть высшее выражение философии, поскольку именно в нем соединяются красота, добро и истина. По учению Шеллинга, потенциальное добро, заключенное в природе и человеке, благодаря посредничеству воображения, из формы бессознательного (в природе) переходит в форму сознания (у человека).

Английский поэт вслед за Шеллингом видит в искусстве посредника между человеком и природой, которая, как и он сам, является отражением идеального мира мысли, формой проявления бога. По убеждению идеалиста Кольриджа, поэт с помощью воображения постигает истину и красоту, так как ключ к одной и другой — в способности воображения приводить к единству многообразие вселенной. Эта способность воображения, с точки зрения Кольриджа, тесно связана с «разумом в высшем понимании этого термина, т. е. разумом как источником творческого восприятия» (*Aids to Reflections*.— CCW, I, 236, 241—242).

Исходя из идеалистических посылок, Кольридж полагает, что познание истины и красоты может быть только интуитивным, поскольку его принципы «покоятся на априорных законах не менее, чем на логике» (*On Poesy of Art.* — *CCW*, IV, 331—332).

Идеи Шеллинга о равновесии в художественном произведении между всеобщим, выраженным в идее, и той конкретностью, которая свойственна индивидуальному, о преодолении в конечном, ограниченном создании поэта бесконечной противоположности заметно повлияли на Кольриджа. «Идеальным поэтом, — писал он, — можно назвать такого, который сообщает активность нашей душе... Он распространяет атмосферу единства, которая сливает все со всем, опираясь на ту синтетическую и магическую силу, которой я хотел бы исключительно присвоить название воображения. Эта сила . . . проявляет себя в равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: сходства и различия, общего и конкретного, идеи и образа, индивидуального и репрезентативного, ощущения новизны и свежести и воспроизведения старых, давно знакомых предметов, необычной эмоциональности и упорядоченности, всегда действующей способности суждения, стойкого самообладания и энтузиазма вместе с чувством глубоким и взволнованным. В то время как эта сила смешивает и гармонизирует естественное и искусственное, она, однако, подчиняет искусство природе, форму содержанию (*the manner to the matter*)...» (*Biographia Literaria*. — *CCW*, III, 374—375).

Как и Шеллинг, Кольридж придает поэзии почти мистическое значение, считает того, кто создает ее, мудрецом и провидцем. «Никто еще не был великим поэтом, не будучи в то же время глубоким философом. Ибо поэзия есть цвет и аромат всякого человеческого знания, человеческих мыслей, страстей, чувств, языка» (*Ibid.*, 381). Вместе с тем в литературной теории Кольриджа шеллингианские идеи сочетаются с элементами поэтики как Аристотеля, так и Платона. Мысль о соединении в процессе творчества индивидуального со всеобщим, субъекта (поэта, художника) и объекта (природы) вызваны не только чтением Шеллинга, но и Аристотеля, Платона, а также Плотина, которым Кольридж увлекался еще в юношеские годы. Аристотелю, в частности, не менее, чем Шеллингу, обязан он убеждением в том, что поэзия должна отвергать

все случайности, что описываемые ею индивидуальные особенности положения, характера и профессии должны «представлять целый вид» (CSh Cr, II, 399).

3

Учение о воображении, — как видим, одна из главных составных частей теории Кольриджа — устанавливает прежде всего его преимущества по сравнению с любым другим видом познания. Оно одно открывает подлинную истину, доступную в первую очередь творческому гению, ибо «всякая истина есть своего рода откровение» (CL, II, 709, 23.3.1801), являющееся не аналитическому уму ученого, а поэту, который мыслит глубоко лишь оттого, что глубоко чувствует. Кольридж разграничивает первичное воображение, бессознательно впитывающее мир и бессознательно совершающее творческий акт, который поэт уподобляет сотворению мира, — и вторичное воображение, которое вносит в этот акт сознательное начало, определенность художественной цели, «подчинение разрозненных элементов единому замыслу» (*Biographia Literaria*. — CCW, III, 363—64).

С помощью воображения одно могущественное чувство окрашивает и видоизменяет (*modifies*) всю систему образов в поэтическом произведении и возникающие в связи с ними ассоциации. В качестве примера Кольридж приводит слова потрясенного Лира. Увидев безумного Эдгара, Лир спрашивает: «Как? Это дочери его до этого довели?» Нет никакого «образа» в простых словах Лира, однако вызвавшее их отчаяние определяет атмосферу пьесы, единство всех ее элементов, формы и содержания.

Учение о воображении, хотя и построено на идеалистической и интуитивистской основе, важно прежде всего потому, что подчеркивает познавательную функцию искусства (возможную именно благодаря воображению) и ставит вопрос о его природе. Оно важно также и потому, что влечет за собой еще две значительные проблемы: единство, или, по Кольриджу, органическое единство, как условие художественности, и борьбу противоположностей, как условие этого единства. Так возникает понятие органической формы, т. е. закона, в силу которого каждое произведение, развиваясь как бы от единого начала, подобно горчичному семени в притче, постепенно облака-

ется плотью и кровью и приобретает неизбежность и цельность процессов самой природы. Кольридж сравнивает органическое единство произведения со стройным шумом тысяч деревьев в сосновом лесу или геометрической фигурой, составленной из летящих птиц. Пути природы, определяющей развитие растения, подобны путям художника, из зерна идеи осуществляющего свой замысел (CShCr, I, 224).

Дальнейшее рассуждение Кольриджа о неорганической форме, которая, в отличие от органической, навязывается извне, подобно тому как придается форма мягкой глине, повторяет мысль А. В. Шлегеля. Но оно вросло в систему Кольриджа, утверждающую всеобщий закон единства природы, бога, человека, искусства. Именно в последнем единство мира становится явным. Отсюда его высокое, едва ли не священное назначение. В соответствии с этим красота, по Кольриджу, представляет собой «единство во многообразии» (On Poesy or Art.— CCW, IV, 331, 336). «Она возникает из ощущения гармонии предметов... с врожденными и конструктивными принципами суждения и воображения... Подобно тому как глазам нашим является свет, так красота возникает в сознании, испытывающем удовлетворение от созерцания того, чему заранее есть соответствие в нем самом» (CCW, IV, 371).

Идеалистическая трактовка красоты внешнего мира как отражения красоты мира внутреннего, отождествление их говорят о платонизме Кольриджа. В красоте поэт подчеркивает «живое равновесие» противоположных элементов (оно нарушается лишь для того, чтобы снова быть восстановленным), интуитивность и, в духе Канта, «незаинтересованность». Нельзя не видеть, что в идеалистической эстетике Кольриджа раскрывается его понимание диалектики творчества. Настаивая на противоречивости всякого художественного единства, Кольридж сформулировал принцип, которым вслед за ним руководилась английская критика. Диалектический характер его мышления проявляется в том, как он решает вопрос о соотношении искусства и природы: «Говоря, что искусство подражает природе, нередко забывают, что во всяком подражании должны сосуществовать два элемента и мы должны ощущать их сосуществование. Эти два составных элемента суть сходство и несходство, тождественность и различие, и нельзя наслаждаться сходством между пред-

метом и его изображением, не ощущая различия между ними...» (On Poesy or Art. — CCW, IV, 330—331, 333—334). Художник должен отдалиться от природы, если хочет приблизиться к ней. На этом строится выдвигаемое Кольриджем понятие «драматическая иллюзия»: зритель должен одновременно понимать нереальность сценического действия и верить в его истинность, в его соответствие правде жизни⁴.

Ссылаясь на Мильтона, Кольридж поясняет, что поэзия должна быть «простой . . . чувственной, поскольку истина открывается нам только в чувственных образах, во мгновенном озарении, и страстной, поскольку образы должны быть достаточно живыми, чтобы затронуть наши страсти и пробудить наши, привязанности» (CL, II, 830, 29.7.1802). Простота, чувственность и страстность поэзии, полагал Кольридж, приводят к тому, что главным способом ее выражения становятся символы. Несмотря на то что символичность в его устах в первую очередь означает «проявления (буквально: просвечивание, translucence) вечного во временном» (CCW, I, 437), важно подчеркнуть, что в мистическую оболочку заключена глубокая мысль о «проявлении общего в особом» и о «соприкосновении символа с реальностью, которую он проясняет» (CShCr, I, 147). Так раскрывается чувственно-реальная сторона символа, отсутствующая в аллегории, которая носит отвлеченный характер. Кольридж с явным неодобрением подчеркивает призрачность, бесформенность и бестелесность компонентов аллегории.

Религиозные абстракции, те категории вечного, единого, нематериального, которые для Кольриджа стоят за всем видимым миром, в поэзии облекаются для него в плоть и кровь живых образов, одновременно причастных мистическому идеалу и реальному существованию. В роли посредника между идеальным и реальным, с одной стороны, и между природой и человеком, с другой, выступает воображение. Истинное подражание природе воспроизводит ее в форме символов, ибо они передают внутреннюю суть предмета. Так достигается сочетание всеобщего и частного, отвлеченного и конкретного, идеи и образа. Не отрицая того, что материалом поэта служат

⁴ Яковлева Г. В. Эстетические взгляды Кольриджа и его «Лекции о Шекспире». М., 1975.

данные его органов чувств, Кольридж считает, однако, необходимым сделать акцент на процессе переработки этих данных воображением, природу которого поэт абсолютизирует и обожествляет.

Мысли Кольриджа о воображении с особенной ясностью преломились во фрагменте «Кубла Хан» (Kubla Khan, 1797). Это загадочное стихотворение породило множество толкований; сам Кольридж уверял, что он лишь записал привидевшийся ему сон.

На первый взгляд, «Кубла Хан» начисто лишен смысла и воспринимается, как беспорядочное нагромождение прекрасных образов и звуков. Неведомый хан приказал воздвигнуть дворец, окруженный огромным чудесным садом на берегу таинственной реки, низвергающей свои воды в непостижимые глубины подземных пещер; бурно кипя, река впадает в безжизненный океан, и в шуме ее вод слышны и плач женщины, зовущей своего любовника — злого демона, и дикие проречения гибельной войны. Плещут волны, озаренный купол дворца сияет над льдами подземелий, пленительная дева играет на лютне, и узревший все это поражен священным ужасом.

Фантастичнее «Кублы Хана» нет стихов даже у Кольриджа. Но в область фантазии перенесены воспринятые с необыкновенной остротой явления реальной жизни и природы. Все стихотворение — как бы единый порыв, устремленный к видению небывалой, дурманящей трезвое сознание красоты. Какое дело читателю, что нет на земле уголка, где воздвигнут город Занаду, где течет река Альф и высится гора Абора? Важно то, что в душе человека всегда есть уголок, где жива тоска по беспредельной красоте, которую из разрозненных впечатлений дано угадать и воссоздать только великому поэту, ибо его воображение, по Кольриджу, провидит тайны, недоступные здравому смыслу обыкновенных людей.

Мистико-религиозный склад мышления Кольриджа заставляет его видеть в творческом акте боговдохновенную тайну, но сущность этого акта на его основной стадии (т. е. видоизменение внешнего опыта в лаборатории воображения) Кольриджем воспринимается в его реальной диалектической сложности. «Хотя поэт идеального совершенства создает предметы из собственного сознания, но он действует при этом, сообразуясь с суровыми законами интеллекта, и его образы имеют соответствие

в бытии природы; абсолютно правдивые сами по себе, они верны также изображенным характерам и эпохе» (СШСг, I, 160, 168). Как правильно отмечает американский критик Эплъярд, для Кольриджа-теоретика одинаково существенны понятия об объективности опыта и об активной преобразующей деятельности разума.

4

Подводя итоги, можно сказать, что, хотя Кольриджу не удалось воздвигнуть задуманное им здание, своды которого объединяли бы философию, религию, науку, искусство, он высказал, пусть во фрагментарной, часто мистифицированной форме, верные и глубокие суждения — прежде всего об искусстве. При тщательном анализе и систематизации они складываются в определенное, хотя и не лишнее противоречий целое. Кольридж опирается на опыт философов-идеалистов предшествовавшей и современной эпохи, используя как основополагающие их концепции, так и отдельные формулировки. Но его заимствования объясняются не столько отсутствием оригинальности, сколько подчинением его развития общим закономерностям западноевропейской философии в последние годы XVIII и первые годы XIX в.

Наиболее ценным и индивидуальным является у Кольриджа учение о поэтическом воображении, и особенно связь его с литературной критикой и собственным творчеством поэта. Соединение отвлеченных общих положений с конкретными оценками, такое проникновение в тайны поэтического искусства, какое только поэту доступно, привнесение в критику художественного начала и удивительной для тогдашнего уровня психологической науки глубины интроспекции — все это придает концепциям Кольриджа новизну и самостоятельность, которые одни только и могут объяснить серьезность влияния, оказанного им на современников и потомков.

Философская оснащенность соединяется у Кольриджа с непосредственным и горячим эстетическим чувством. В своих заметках, лекциях и даже частных письмах он пускается в исследование каждого оттенка слова. Его поиски *mot juste* приобретают новый смысл, так как он стремится не выполнить определенные правила, а найти слово (частное), которое бы в максимальной степени соот-

ветствовало бы выражаемому замыслу (целому, общему). Быть может, есть основания видеть в Кольридже одного из основоположников современной практической стилистики, науки о подборе слов, исходящей не из канонов, раз и навсегда установленных, а из внутренних закономерностей данного художественного произведения. Принадлежа к числу крупнейших поэтов своего времени, Кольридж придает теоретическим экскурсам живой, актуальный характер: с ним философия искусства проникает в художественную литературу. Идеи о единстве мысли, страсти, воображения, об огромном напряжении эмоций и интеллекта, необходимом для возникновения действительно убедительных и поражающих образов, выражены у Кольриджа как практически, так и теоретически.

Осуществление своего идеала в искусстве Кольридж видит в романтической поэзии, поэзии мысли и воображения, утверждающей торжество органической, изнутри развивающейся формы. Романтиками Кольридж не называет ни себя, ни своих английских современников, но Шекспира и Мильтона. Романтической, то есть истинной поэзии, противопоставлена классицистическая — поэзия механической, извне навязанной формы. В этом разграничении Кольридж следует Августу Шлегелю. Отдавая должное таланту великих классицистов Франции, Кольридж, однако, считает их произведения внешними и формальными. Он смеется над почитаемым в Англии классицистом Сэмюэлем Джонсоном, над его бессмысленной, с точки зрения Кольриджа, риторикой. «Пусть наблюдение путем экстенсивного наблюдения экстенсивно наблюдает человечество», — так передает Кольридж известные строки Джонсона: «Let Observation with extensive View/Survey Mankind from China to Peru» (CL, IV, 685, 26.9.1816). Он пренебрежительно отзывается обо всей английской литературе второй половины века, шествовавшей по стопам Джонсона; она напоминает ему музыку, которая исполняет только два мотива: «Боже, спаси короля» и «Правь, Британия».

Нескончаемое разнообразие, напротив, Кольридж находил в творчестве Шекспира. В своем отношении к нему он следует длительной традиции. Она не вполне прерывалась даже в XVII в., когда интерес к великому драматургу значительно ослабел. Только в годы гражданской войны и последовавших за нею пуританских гонений на

всякий театр, якобы суетный и греховный, о Шекспире не говорили. В XVIII в. можно различить три последовательные ступени в эволюции оценки его пьес. На первой — признавали талант Шекспира, но подчеркивали его ошибки, отступления от хорошего вкуса и художественного такта; на второй — объясняли эти ошибки грубостью елизаветинских нравов и отмечали прежде всего высокий дар драматурга; на третьей, в последние десятилетия века, — объявляли его ошибки и вольности проявлением гения и превосходства над «правильными поэтами».

В своих эстетических воззрениях Кольридж следовал как отечественной традиции, так и культу Шекспира, возникшему в Германии под влиянием трудов Гердера, Гете, а также братьев Шлегелей и других романтиков. И в этом случае взгляды Кольриджа развивались на национальной основе, но впитывали опыт его немецких современников, некоторые их определения он повторил почти дословно ⁵.

По сравнению с предшествовавшей шекспирианой принципиально новым в концепции Кольриджа (и немецких писателей) был тезис: Шекспир — столь же великий мыслитель, сколь и великий художник; в его системе все гениально продумано и устремлено к единству впечатления, к возвышающему нравственному воздействию. В отличие от теоретиков XVIII в. Кольридж рассматривает воображение Шекспира, его проникновение в механизм страстей не как иллюстрацию положений современной ассоциативной психологии, а как самостоятельную художественную ценность, как источник познания и основу целой системы взглядов.

В духе своей эстетики Кольридж восхваляет диалектику мышления Шекспира, его постижение противоречий души. Отправной точкой большинства пьес является нарушение духовного равновесия, которое приводит в движение цепь логически обусловленных фатальных событий. Так же, как сам Шекспир одновременно универсален и индивидуален, так и его герои выступают как неповторимые личности и представители целого класса разновидностей людских. Главной особенностью пьес Шекспира Кольридж считает их «подвижность». Она сказывается

⁵ Подробнее см.: Дьяконова Н. Я. Шекспир в английской романтической критике. — В кн.: Шекспир в мировой литературе. Л.—М., 1964, с. 129—131.

в «бесконечно сложном сочетании изображенных автором отношений, в непрерывном развитии неуловимых изменений . . . в чередовании контрастов, спадов, в постепенном росте напряжения, в слиянии различия и сходства, в быстрых переключениях темпа, в подъемах и ослаблениях чувства» (CShCr, II, 187—188). В каждой пьесе Шекспира персонажи соотнесены с центральной ее идеей и друг с другом с помощью системы контрастов, равновесия, сходства, различий и изменений.

В своих лекциях о Шекспире Кольридж отправляется от оценки его творчества для построения общих философско-эстетических концепций. Именно Шекспир становится поводом для важнейших определений: сущности воображения (которое «превращается во все и, однако, остается собой»), механической и органической формы, сущности поэтического гения. Истинный поэт, говорит Кольридж, должен обладать изысканным ощущением красоты, умением становиться тем, о чем он размышляет, и особой универсальностью, которая не отвлекается от людей, но претерпевает бесчисленные изменения, воплощаясь в них и отождествляясь с ними. «Нет худшего порока для драматурга, чем черпать из самого себя... Шекспир в процессе творчества не имел другого «я», кроме «я» репрезентативного» (CShCr, II, 53—54).

Свои взгляды Кольридж излагал в беседах, письмах, эссе и в нескольких циклах лекций (в 1808, 1811—1814 и 1818 гг.). К сожалению, они не были подготовлены к печати самим автором и дошли до нас только в виде кратких авторских конспектов, плохо составленных стенограмм и записей друзей.

Несмотря на это теоретическое значение шекспировских лекций неоспоримо. Страдают они тем же недостатком, что и другие сочинения Кольриджа: противоречием между абстрактно-философским характером идей и чрезмерно детальными, мелкими наблюдениями над отдельными словами, образами, стихами. Противоречие между широтой общей мысли и узостью частных, технических примеров, ее иллюстрирующих, тем очевиднее, что отсутствует как бы посредствующее звено — сколько-нибудь полный анализ отдельных пьес Шекспира.

Наибольший интерес представляет, пожалуй, толкование «Гамлета» и «Короля Лира». По-видимому, независимо от А. В. Шлегеля, Кольридж выдвинул тезис о харак-

терпом для датского принца противоречии между силой воображения и мысли и отсутствием интереса к действительности в том виде, в каком она реально существует. Гамлет — это, по Кольриджу, человек, которого внешний мир интересует лишь постольку, поскольку он отражен в зеркале его собственного сознания. «Идеальные образы, созданные его внутренним взором, так живы, что по сравнению с ними все реальные предметы кажутся мертвыми». Он потому неспособен к действию, что реальность кажется ему блеклой по сравнению со сверкающим миром его воображения; отсюда вялость его волевых импульсов. Он не действует потому, что его духовная энергия поглощена созданным им самим внутренним миром.

Такая концепция Гамлета прежде всего имеет очевидное теоретическое значение, вытекающее из новаторского для тех лет понимания Кольриджем косвенных, опосредованных путей воздействия искусства. Она интересна также и своим сходством с предшествовавшим ей знаменитым толкованием трагедии Гамлета в «Вильгельме Мейстере», которого Кольридж, по свидетельству современников, по-видимому, не читал. Во всяком случае, по сравнению с Гете он ставит гораздо более сильный акцент на расхождении между внутренним и внешним мирами как причине бездействия принца (тогда как у Гете речь идет о бездействии, порожденном сознанием непомерности и невыполнимости задачи, возложенной на героя с прекрасной душой, но слабой волей).

Объяснение Гамлета у Кольриджа интересно также и своей явной автобиографичностью. Поэт не только прямо заявлял о своем духовном родстве с героем Шекспира: «I have a smack of Hamlet about me» (Table Talk. — CCW, VI, 285), но и внес черты самоанализа в разбор его образа — черты, лишней раз показывающие, что в роли критика выступает поэт-психолог, с характерным субъективно-лирическим подходом к творчеству других поэтов. Этот подход ощутим и в анализе «Короля Лира». Глубоко страдающий сам, Кольридж подчеркивает, что сила владеющего королем чувства заставляет его распространять свое горе, состояние своей потрясенной души даже на стихии.

Пьесы Шекспира, с точки зрения Кольриджа, воплощают высшую меру совершенства; у него нет ни единого изъяна. Более того, так называемые погрешности драматурга — не только доказательства таланта, как говорили

теоретики XVIII в., но и часть великого замысла поэта-философа.

На Шекспира Кольридж не распространяет даже принципы историзма, хотя в ряде своих критических заметок пытался вводить элементы исторического подхода. Так, он отвергал возможность единых литературных правил для разных времен и культур и одинаковых требований к произведениям разных поэтов, объясняя предосудительные поступки таких героев, как Том Джонс, безнравственностью их среды. Однако Шекспир кажется Кольриджу волшебником, стоящим вне веков, изолированно от писателей и драматургов его эпохи (CShCr, II, 85, 92, 250).

5

Величайшим из современных ему поэтов Кольридж считал Вордсворта. Их первая встреча состоялась в сентябре 1795 г.; тесное общение, даже повлекшее переезд Вордсвортов поближе к новому другу, началось в 1797 г. и продолжалось примерно до 1806 г. Расцвет этой дружбы для обоих совпадает с периодом высшего расцвета поэтического творчества, постепенное угасание ее — с периодом медленного (у Вордсворта) и быстрого (у Кольриджа) угасания вдохновения.

Поначалу обоим, по-видимому, казалось, что произошло чудо: встретились, соединились два человека, переживающие аналогичную идейную драму. Оба чувствовали, что в обстановке исключительно тяжелой решают одни и те же мучительные вопросы самоопределения, переориентации. Обоих поражало, что они, люди разные по душевному складу, опыту, воспитанию и образованности, терзаемы одинаковыми общественными и моральными сомнениями и одинаково ищут ответа на них в творчестве. Оба болезненно переживали свою духовную неприкаянность — отталкивание как от существующей действительности, так и от радикальных попыток ее изменить; разочарование в светлых и стройных концепциях просветителей и вместе с тем в жизни, противостоящей этим концепциям.

Все казалось совсем безысходным. И вдруг они стали нащупывать общий путь; с разных концов они подошли к нему, а теперь пойдут вдвоем — вернее, втроем: с ни-

ми будет общий друг и помощник, сестра Вордсворта — Дороти. Умное сердце, интуитивное понимание близких ей людей, любовь к незатейливым красотам природы и «простой» жизни, тонкая наблюдательность делали ее неоценимой спутницей во время бесконечных прогулок и разговоров. Как всегда, в начале дружбы внимание обращено на сходство взглядов и чувств; лишь потом, много погодя, вырисовываются различия и расхождения.

Поэты замечательно дополняли друг друга. Старший, Вордсворт, обладал большим опытом и пониманием реальных жизненных отношений, интимным знанием родной природы. Младший, Кольридж, был несравненно образованнее и наделен более выраженными способностями к отвлеченному философскому мышлению. В радостном общении родился замысел «Лирических баллад» (*Lyrical Ballads*).

Подвергая сокрушительной критике поэзию прошлого века, друзья возмущались как холодной правильностью ее формы, так и ограниченным содержанием. «В первый год, когда мистер Вордсворт и я оказались соседями, мы часто говорили о двух кардинальных вопросах поэзии — о способности вызывать сочувствие читателя, придерживаясь истины природы, и о способности придать ей интерес новизны с помощью всеизменяющих красок воображения. Было решено создать сборник стихотворений двух видов. В одних события и действующие лица должны были быть хотя бы частично сверхъестественными, чтобы увлечь читателя изображением таких драматических чувств, которые неизбежно сопровождали бы описываемые обстоятельства, если бы они были истинными» (*Biographia Literaria*. — CCW, III, 364—365).

Фантастическим созданиям придавалась видимость правдоподобия. Такого рода стихи собирался сочинить Кольридж. Предметом стихотворений второго типа должны были быть обыденные характеры и события. Автором их стал Вордсворт. Его задача, по определению Кольриджа, заключалась в том, чтобы «придать повседневному очарование новизны . . . освободить внимание от летаргии привычки и обратить его на прелесть нашего мира чудес и неиссякаемых сокровищ; мы не воспринимаем их из-за пелены обычая и эгоистических забот, ибо у нас глаза, которые не видят, уши, которые не слышат, и сердца, которые не чувствуют и не понимают» (CCW, III, 365).

Кольридж внес в общий труд только четыре стихотворения и поэму «Старый моряк» (The Ancient Mariner), все остальное написал Вордсворт. Сборник был опубликован в 1798 г. Вторая серия «Лирических баллад» вышла в 1800 г. с длинным предисловием Вордсворта, заменившим первоначальное краткое уведомление.

В дальнейшем отношения поэтов стали менее светлыми и радостными, чем были поначалу. По мере того, как все чаще болел, хирел, страдал от безденежья, отсутствия понимания и любви Кольридж, все более удачно складывались обстоятельства жизни Вордсворта; утрата вдохновения, постигшая Кольриджа на переломе веков, коснулась Вордсворта гораздо позже, а его творческая активность, хотя и заметно ослабела, продолжалась еще много лет. Он не всегда относился к другу с тем состраданием, в котором тот так нуждался, и однажды отозвался о нем очень жестко. Этот отзыв дошел до Кольриджа и привел к длительному разрыву, никогда полностью не забытому. Отношение его к творчеству бывшего соавтора высказано на страницах «Biographia Literaria» (1817). Хотя они писались после того, как поэты отдалились друг от друга, замечания Кольриджа были вызваны не обидой и горечью, а принципиальными разногласиями, проявившимися еще в 1802 г.

У Вордсворта, пишет Кольридж, замечательны «соединение глубокой мысли с глубоким чувством, изумительное равновесие правдивости наблюдения и способности воображения трансформировать предметы наблюдения; а более всего оригинальный дар распространять окраску, атмосферу, глубину и возвышенность идеального мира на фигуры, инциденты и ситуации, которые в привычном представлении лишены блеска» (CCW, III, 201). В свойственной Кольриджу философской манере он идет от поэзии Вордсворта к разграничению фантазии (функция которой заключается в собирании разнородных впечатлений бытия по законам ассоциации) и воображения, придающего единство всем разнородным элементам поэтического восприятия. Благодаря двойному дару фантазии и воображения стихи Вордсворта свежи, словно на них сверкают капли росы.

Если перечисление достоинств Вордсворта приводит к обобщенному определению сущности поэзии, то критика его недостатков позволяет понять, какие опасности стоят

на пути поэта. Вот почему Кольридж считает себя обязанным отметить ошибки своего великого друга — они послужат предостережением иным, менее значительным авторам. Порицается стилистическая непоследовательность Вордсворта, неожиданность его переходов от самого высокого стиля к низкому, слишком большая приверженность к фактическому, неадекватность напряженных чувств поэта незначительности описываемых им предметов, несоответствие речи его персонажей и речи автора либо неоправданное их слияние. Кольридж подчеркивает, что эти недостатки ничтожны по сравнению с достоинствами поэта и должны быть отмечены только потому, что именно они вызывают насмешки хулителей и бездарное подражание поклонников.

Кольридж оспаривает теорию Вордсворта о том, что язык поэзии должен быть языком действительной жизни, и справедливо замечает, что автор свои лучшие стихи пишет в полном отвлечении от этой теории. Вордсворт, по его мнению, иногда слишком буквально воспроизводит прозаические и уродливые явления. Таково стихотворение «Мальчик-идиот» (*The Idiot Boy*), изображающее «болезненный идиотизм»; при этом умственное состояние мальчика так близко умственному состоянию матери, что стихотворение больше похоже на пародию, чем на анализ материнской любви (*Biographia Literaria*. — CCW, III, 402).

Хотя замечания Кольриджа чрезвычайно напоминают известную остроту Байрона о героине, «идиотке-матери идиота-мальчика», они исходят из прямо противоположной оценки автора стихотворения — и, соответственно, ставят совершенно отличные цели: Кольридж хочет способствовать совершенствованию его поэзии, Байрон ограничивается одними насмешками по его адресу.

В разборе ошибок Вордсворта Кольридж отступил от своего правила не порицать никого перед лицом тех, кто неспособен понять достоинства порицаемого, ибо это приводит к искажению истины, и предъявил бывшему соавтору серьезные претензии. Тем не менее он всегда ставил его в пример другим поэтам своего времени: Скотту, Мору, Байрону. Признавая могущество поэзии последнего, Кольридж, однако, противопоставлял «метеору» его поэзии стойкую и неуклонно восходящую звезду поэзии Вордсворта. Он утверждал, что Байрону недостает глав-

ных черт истинного поэта — подлинного чувства нравственной красоты.

Поэзия Скотта казалась Кольриджу грубой и примитивной, несовершенной в метрическом и лексическом отношениях и полной прозаизмов. Весь секрет ее обаяния, полагает он, заключен «в звучных названиях шотландских замков, гор и озер . . . в длинных перечислениях военных и охотничьих терминов» (CL, III, 290—295, 10.1810). Еще энергичнее Кольридж порицает «глиняные изделия» поэзии Мура, которые «портят английский язык» (CL, IV, 740, 15.6.1817).

Неоправданная резкость этих отзывов объясняется тем, что для Кольриджа неприемлема поэзия, использующая преимущественно ясные, прямые, не суггестивные средства художественного воздействия. Этим же вызвано его неприятие поэзии Саути — поверхностной, недостаточно философичной, сочетающей слабость воображения с банальностью и напыщенностью образов. Письма Кольриджа к Саути полны тончайших поправок, значение которых для практической стилистики поэтической речи еще не получило должной оценки (CL, I, 137, 289—291, 11.12.1794, 26.12.1796). Критикуя Саути, Кольридж утверждает свои мысли о призвании поэта: он должен быть философом. Тогда он сможет спасти честь английской поэзии, освободить ее от механического рационализма, от классицистической формальности, насытить ее глубоким общечеловеческим содержанием.

Путь к возрождению поэзии для Кольриджа лежит через следование старым образцам — Шекспиру, Мильтону и народному творчеству. «Шекспиризирование» стало основой драматургических опытов Кольриджа в трагедиях «Раскаяние» (Remorse) и «Заполя» (Zapolya); стремление к безыскусственности фольклорной поэзии определило жанр «Лирических баллад». Размер баллады, утверченный вековой традицией, устойчивая образность, острый драматизм и сюжетность, энергия живущего в ней мира чувств были использованы молодыми поэтами для того, чтобы объявить войну старым методам эпигонской ложноклассической поэзии. Трудно переоценить значение их общего сборника. Без него не были бы возможны смелые искания и находки Шелли и Китса; его воздействие испытали даже более верные литературной традиции Скотт и Байрон.

Немногие поэмы-баллады Кольриджа («Старый моряк», «Смуглая дама», «Кристабель», «Три могилы», отрывок «Кубла Хан») сыграли не менее обновляющую роль в истории английской поэзии, чем гораздо более многочисленные произведения Вордсворта. За исключением «Старого моряка» и нескольких десятков лирических стихов, почти все создания Кольриджа оставались незавершенными — так же, как его теоретические сочинения. Фрагментарность эта в известной мере была следствием экспериментального характера его произведений. Они были опытами, своего рода исследованиями сознания, в частности особенностей творческого процесса и пределов, доступных художественному мышлению.

Фрагментарность обусловлена также сдвигом, происшедшим в мировоззрении Кольриджа после того, как он утратил веру в возможность и благотворность политического переворота. Попытка примирить в своей душе неприятие революции и неприятие реакции, неосуществимое стремление на противоречивой основе создать целостную и всеобъемлющую систему не могли не привести к серьезному кризису. Поэзия, вдохновленная если не революционными мечтами — они увяли ко времени возникновения его главных поэтических шедевров, но во всяком случае той требовательностью к действительности, тем критическим к ней отношением, которые сложились в революционный период Кольриджа, не могла развиваться на основе его позднейших консервативно-охранительных взглядов, его желания оправдать существующий социальный строй, хотя и во многом неудовлетворительный. Трагическое мироощущение Кольриджа, поэта эпохи великих потрясений, вступило в спор со стремлением обрести утешительную веру.

Вероятно, фрагментарность, свойственная и другим творениям романтиков, объясняется атмосферой огромного внутреннего напряжения, в которой они творили, сложнейшей борьбой чувств и идей, порождавшей попытки, эксперименты, невозможность написать целое произведение в одном ключе.

Из крупных произведений Кольриджа закончен только «Старый моряк», плод душевного подъема, вызванного горячей дружбой с Вордсвортами (1797—1798 гг.). Замы-

сел поэмы отчасти принадлежал именно Вордсворту, но написал он всего одну строку: «He holds him with his glittering eye». Его влияние придало Кольриджу твердость, необходимую для завершения труда, и оно же, видимо, определило дидактические тенденции поэмы.

Критики справедливо указывают, однако, что мораль ее не сводится к установлению тождества между любовью и верой. Такое отождествление уместно в устах моряка, человека простых душевных движений, но не соответствует сложной философии поэта.

Приключения моряка имеют отчетливо выраженный символический характер. Убийство ни в чем не повинной птицы, снежно-белого альбатроса (символ чистоты, доверчивости, добра), есть нарушение неоспоримых законов естества — вернее, символически обобщенное нарушение этих законов. Преступление влечет за собой наказание. Крестные муки, испытанные самим моряком и его товарищами, их длительная агония, возрождение, начавшееся с того мига, когда он обрел способность к бескорыстному восхищению божьими тварями, — все это на одном уровне есть стилизация под средневековую балладу, с ее простой религиозной моралью греха и искупления, а на другом, более высоком, представляет собой исследование истории души и контрастных психологических состояний.

Интерес Кольриджа к такого рода проблемам проявился также, как уже говорилось выше, в его методике литературного анализа, в его переписке, полной самоаналитических признаний. В «Старом моряке» он вполне очевиден. Так же, как в человеческой душе живут противоположные импульсы добра и зла (в поэме любовно-заботливое отношение к доверчивой птице сменяется неожиданным актом насилия), так и постигающее моряка возмездие принимает контрастные формы: от мучений из-за ледяного холода в северных морях — к страданиям от жары и жажды на экваторе; от страшных вихрей, которые гонят корабль, — к полосе мертвого штиля и вынужденной неподвижности.

Поэтические подробности одиссеи моряка символически раскрывают душевные муки человека, охваченного раскаянием в содеянном и сознанием его неискоренимости. Самая контрастность их отражает прежде всего представление о безднах, разверзающихся в глубинах духа, о зависимости его от тайных, злобных, рационально непости-

ких сил. Представление о разорванности психической жизни, ее неподчинении здравому смыслу выражает один из основных аспектов эстетики романтизма, противоположных эстетике просветительского классицизма. Контрастность эта отражает также идею Кольриджа о том, что единое художественное целое формируется из противоположных элементов. На таком диалектическом единстве противоположностей строится вся поэма. Ее разрозненные эпизоды объединяются по признаку ассоциаций контраста, искусно замкнутых в кольцо сюжета и нравственной концепции: физические страдания, предшествующие преступлению, убийство, контрастные муки жары и холода, тела и души, смерти и невозможности умереть (смерти всех моряков, кроме самого героя, появление корабля-призрака и его экипажа — Смерти и Жизни-в-Смерти), искупления — и повторяющегося возвращения старых терзаний. Спасение души Старого моряка досталось дорогой ценой: гибелью всех его спутников и самого корабля, который опускается на дно морское.

Фантастические эпизоды поэмы символизируют, следовательно, ступени в развитии души человеческой, ее неизбежные падения и конечную победу над живущими в ней темными силами.

Физическая боль оказывается объективированным выражением боли нравственной, неизбежного спутника всякого духовного роста. Быть может, смена этих переживаний (холод — жара, вихрь — штиль, надежда — безнадежность и снова надежда) связана также и с христианскими легендами о мытарстве души, о прохождении ее через чистилище в рай. Вероятно, Кольридж вспоминал также и описания ада в «Комедии» Данте, перед которым всегда преклонялся. Неполнота счастливого конца, устойчивость страдания, исторгающего у моряка повторные покаяния в своем поступке, говорят не только о сумрачной философии автора, но и о его вере в то, что душевные терзания показывают живучесть доброго начала, которое не мирится с сознанием вины и подвергает виновного моральной пытке, ведущей к духовному просветлению. Свадебный гость, слушавший моряка, не попал на пир, но стал печальнее и мудрее. То же должно случиться и с читателями поэмы Кольриджа.

Символизм, философичность, психологические откровения «Моряка» в разной степени воплощают литературные

принципы Кольриджа в пору его высшего расцвета. Эти принципы прослеживаются и в характере его образности, поражающей новизной, конкретностью, осязаемостью. В соответствии с теоретическими декларациями поэта, все они окрашены единым настроением отчаяния и страха, свойственным больной совести. Если Кольриджу не вполне, по его собственному мнению, удалось убедительно аргументировать возможность столь сложных переживаний для простого малоразвитого человека, то ему во всяком случае удалось, с одной стороны, создать единство эмоционально образной системы, а с другой — привести ее в соответствие с особенностями восприятия героя. В его рассказе солнце не больше луны, оно висит прямо над мачтой или выходит из самого моря и напоминает голову бога; лицо солнца широкое и горящее. А море гниет, кипит, как ведьмин котел, горит багровым и зловещим огнем, становится обиталищем склизких существ, ползающих на маленьких ножках.

Душевным состояниям — одиночеству, рассказанию, ужасу, страданию — соответствуют физические ощущения: жажда такая, что стеклянют глаза, рот забит сажей, черные губы запекаются; тяжесть такая, что, казалось, море и небо обрушились на моряка; страх такой, какой чувствует человек, когда, спасаясь от погони, напрягает последние силы, бежит — и все-таки наступает на тень преследователя, страх этот, словно из чашки, пьет кровь из сердца моряка.

Тоска рассказчика ощутима в том, что всюду он видит только гниль: гниет море, гниет корабль — не гниют только мертвые, лежащие на гниющей палубе. Отчаяние виновника их гибели проявляется и в жутком звукоподражательном воспроизведении шума падающих тел: «...with heavy thump, a lifeless lump they dropped down one by one». Души мертвых проносятся мимо него, подобно свисту лука — того самого, из которого он убил альбатроса. Эта деталь передает его ужас перед собственным поступком.

В традиционном религиозном мироощущении моряка высшая ступень одиночества ощущается как отсутствие бога, как пребывание души в просторах моря.

Преображаются и приходят в таинственное движение все привычные явления — солнце (примеры см. выше), луна и звезды: в нижнем краешке изогнутого рога луны

виднеется звездочка; она преследует луну (the star-dogged Moon), другие звезды бросаются вперед (the stars rush out), луна поднимается, но не пребывает нигде (and nowhere did abide), зато лучи ее словно распространяют апрельский иней и издеваются над душным океаном: «... her beams bemocked the sultry main,/ Like April hoarfrost spread».

Одиссея оканчивается чудесным спасением моряка: те же церковь, скала, маяк, от которых начиналось его странствие, теперь становятся свидетелями его возвращения. Ими открывается и ими закрывается действие. Но внутреннее действие не завершается, оно переходит в бесконечное — в соответствии с замыслом романтической поэмы, в которой видимое и явное обращено к вечному и трансцендентальному. Фантастические превращения в самой своей чувственной конкретности должны романтическими символами связать мир идеи с реальным эмпирическим миром, передать скорбный путь слабого и грешного человека, в страдании и раскаянии обретающего силу и бессмертие, — и в то же время вызвать у читателя тот временный отрыв от скептического неверия и сомнения, без которых, по убеждению Кольриджа — теоретика, невозможно восприятие поэзии.

7

Еще более трагический характер носит неоконченная поэма «Кристабель» (Christabel, 1798—1800). Она была опубликована лишь в 1816 г., но приобрела известность в списках и вдохновляла Скотта, Байрона, Шелли, Китса. Поражала колдовская — таинственная и зловещая — атмосфера поэмы, ее загадочная печаль и поэтичность, основанная на новых эстетических принципах и критериях.

Действие поэмы перенесено в далекое средневековое прошлое, освобожденное от эмпирической реальности. Оно одинаково независимо от хронологии, от географии, от логики здравого смысла, от традиционной морали. Прекрасная леди Кристабель, воплощение невинности и великодушия, спасает ночью в лесу, куда она отправилась, чтобы под заветным дубом вознести молитвы за своего давно отсутствующего жениха, злую волшебницу Джеральдину. В наивном девичьем неведении она позволяет разру-

шительным темным силам вторгнуться в замок, в свою оочивальню. Слишком поздно, лишь когда коварная наперсница оплела чарами отца Кристабель, понимает девица свою опасную ошибку. Доверчивая доброта бессильна против наглого торжества зла.

Все построение поэмы говорит о том, что победить должно именно зло, но такой финал был немислим для Кольриджа-теолога, заставлявшего себя верить в божий промысел, в его неисповедимые пути к совершенству. Поэма не могла быть закончена: столкновение трагического сознания, отягощенного виной перед близкими, перед собой, перед поэзией, — и благочестивого оптимизма, который Кольридж все более считал для себя обязательным, не имело художественного решения. Его судорожные попытки обрести абсолютные ценности в мире, разрываемом политической и национальной враждой, должны были привести к поискам примирения всех противоречий во всеисцеляющей мудрости бога. Но квиетизм и отрешенная от сомнений вера не могли вдохновить поэта, провозгласившего борьбу и единство противоположных начал главным законом творчества. Душевные и физические страдания, растущее давление христианской доктрины, одинаковое неприятие как социальной действительности в ее практически существующих формах, так и направленных против нее идей и их политических эквивалентов создавали то ощущение безысходности, которые убили поэтическое вдохновение Кольриджа.

Так же, как «Старый моряк», «Кристабель» воплощала излюбленные теоретические идеи Кольриджа, демонстрируя торжество воображения, переместившего реально-трагические переживания в мир фантастических образов, контрастных и символических. Они оказываются посредниками между буквальным значением и метафорическим, составляют аналогию к тому соединению идеального и реального миров, которое для Кольриджа и являет собой цель земного существования.

Кольридж считал, что создал для «Кристабель» поэтический размер, соблюдающий только число ударений в строке, но не правильное чередование ударных и неударных слогов и не общее их количество. Если он и переоценивал оригинальность своих опытов (у него были предшественники среди «елизаветинцев», да и вообще тонический стих баллады допускает подобные вольности),

та все же он первый сформулировал возможность приспособить метрику к содержанию. Изменение числа слогов подчинено переменам в характере образов и чувств.

Многообразие мучивших Кольриджа вопросов с удивительной искренностью высказано в его лирических стихах. Почти все они носят экспериментальный характер. Таково, например, стихотворение «Соловей» (The Nightingale), созданное в пору высшего расцвета творчества Кольриджа, в пору надежд и веры в будущее.

Вопреки классической традиции поэт пишет белым стихом. «Соловей» — «стихотворение-беседа» (conversational poem); оно обращено к самым близким друзьям, Вильяму и Дороти Вордсвортам, и проникнуто теплотой доверия, исключающей возможность непонимания.

Воображаемая беседа происходит поздним вечером, вскоре после захода солнца, на старом, поросшем мхом мостике. Тишина и темнота подчеркнуты сопоставлением с тем, что могло бы нарушить их, — с «длинной тонкой полосой угрюмого света» (long thin slip of sullen light), с журчаньем ручья. Возникает неожиданная ассоциация с весенними дождями, которым предстоит обрадовать зеленую землю. В благовонный покой врываются звуки соловьиного пения, воссозданные с замечательной музыкальной изобретательностью; звукоподражание, ускорение и замедление темпа передают ритм многоголосой песни, полнозвучный поток мелодии, ее переливы и перекаты. Красота соловьиного хора подчинена торжественно-счастливому настроению поэта и его незримых собеседников.

Кольридж с негодованием отвергает образ меланхолической птицы, который утвердился в поэзии с легкой руки Мильтона. «...Ночной странник, сердце которого пронзило воспоминание о тяжелой обиде, о медленной болезни или отвергнутой любви ... наполняет весь мир собой и заставляет все вокруг повторять повесть о собственном горе» (...night-wandering man whose heart was pierced/ With the remembrance of a grievous wrong,/Or slow distemper, or neglected love,/...fill'd all things with himself/ And made all gentle sounds tell back the tale/Of his own sorrow).

Но в природе нет места печали — ее сладостные голоса всегда полны любви и радости. Это убеждение, растущее из философии Кольриджа, подтверждается и его эмоциональным опытом. Иначе и быть не могло: он не умел

мыслить, не чувствуя, и чувствовать, не мысля. Счастливая уверенность в дружбе, в безраздельности взаимного понимания, одержимость собственным поэтическим призванием и мечтой, что «его песня сделает природу еще пленительней и будет пленять так же, как природа» (his song Should make all Nature lovelier, and itself/Be loved like Nature) определяют его блаженное восприятие соловьиных рулад и трелей. Он видит даже веселый блеск птичьих глаз на «лунных кустах» (moonlight bushes), видит, как соловьи, опьянев от радости, качаются на ветвях с запрокинутой головой (...perch giddily on blossomy twig ... like tipsy joy that reels with tossing head).

Беспечно рассыпающий музыку соловей спешит, захлебывается звуками — в страхе, что апрельская ночь будет слишком коротка. Так же полон счастливым возбуждением поэт: образы, мысли набегают и теснят друг друга в лирическом беспорядке. Красота весенней ночи и упоенной песни сливается с отвлеченными медитациями о бессмертии природы и с радостями отцовской любви: поэт рассказывает, как его сына от младенческих страхов избавила луна. Да будет малютка всегда близок к природе! Отвлеченная мысль, интимные эмоции, восторг вдохновения, неиссякаемая щедрость соловья сливаются в сиянии лунного света: в блеске месяца грезит на мшистом берегу ручья поэт, на лунных кустах качаются соловьи, желтый луч утешает напуганного ребенка. Когда луна уходит, пение прекращается, но ее возвращение пробуждает в небе и на земле единое ощущение: «The moon/Emerging, hath awakened earth and sky/With one sensation». Единство чувства, мысли, образов, музыки отвечает принципам Кольриджа-теоретика.

Противоположной по настроению представляется ода «Уныние» (Dejection, 1802), завершающая самый творческий период жизни Кольриджа. Форма оды используется поэтом с таким же нарушением жанровых особенностей, как и в «Лирических балладах». Его ода неправильна, нарушая даже элементарный закон равновеликих строф и систему рифм. Вопреки классической традиции, она воспевает не общезначимые гражданственные чувства или события, но чувства глубоко личные.

Образ луны, светлый в «Соловье», здесь приобретает зловещий смысл: в объятиях новой луны покоится старая, и это предвещает ливень и шквал. Но они кажутся поэту

желанными: быть может, они снова, как бывало, поднимут его дух, дадут ему жизнь. Он охвачен горем, глухим, бесстрастным, безысходным. Словно вступая в спор с настроением «Соловья», поэт перечисляет те же моменты ночного пейзажа, внося новые поэтические детали (бег облаков, как бы дающий движение звездам, неподвижность молодого месяца в озере небесной сини), только затем, чтобы сказать, насколько равнодушен он сам к окружающей его красоте.

В более раннем стихотворении он осуждал беднягу поэта, который распространял собственную меланхолию на окружающий его мир. Теперь он сам в таком же положении. Разница лишь в том, что он отдает себе отчет в горькой субъективности своего восприятия: только из души поэта изливается свет на мир вокруг него, только радость его может обручить с ним природу и дать ей в приданое новую землю и новые небеса. Кольридж оплакивает гибель своего воображения, но в опровержение его слов льются вдохновенные строки, обращенные к ветру: поэт прислушивается к его «воплю смертной муки, исторгнутому пыткой». Так же, как в «Соловье» несуществующее привлекалось для контраста с существующим, так и здесь стенания «безумного певца» ветра провозглашаются более уместными в ушедшую зимнюю пору, чем в месяц весенних дождей, когда проглядывают первые цветы. Образ зимы, призываемый поэтом, накладывается на нарисованный здесь пейзаж души. Реальная весна отступает под натиском зимы скорби, терзающей поэта. Так же отступают и реальные темно-коричневые сады перед воссозданными Кольриджем образами голых скал, горных озер, спаленных молнией деревьев, пустынных сосновых рощ, которые больше бы подходили для дьявольских звуков, что слышатся отчаявшемуся поэту в диких порывах ветра.

Ему мнится, что обезумевший актер-ветер рассказывает о метаниях разбитого войска, о столах растоптанных людей, об их горящих ранах. А может быть, в завываниях ветра слышатся плач и крики заблудившегося ребенка? Стихотворение кончается почтительными словами к безнадежно любимой женщине. Пусть не знает она бурь его души, пусть сияют над нею звезды и светлые видения. Покой и безмятежность, которые он призывает ради нее, подчеркивают адский разгул сил, тяготеющих над поэтом.

Трагическая исповедь, обобщенно поэтическая, но безошибочно личная, объективируется в образах природы; вопль страдания, рожденный утратой вдохновения (или предчувствием ее), сливается с воем ветра. Поэтические видения вспыхивают последний раз и сменяются вымученным, традиционным образом душевного благополучия и гармонии. Уныние, подъем сил, смирение — такова схема стихотворения. В согласии с главным правилом Кольриджа, весь его строй и образы служат главенствующему настроению, чувству или мысли, соответствуют их развитию, нарастанию и спаду. Таковы «голые скалы» (bare crag), «опаленное дерево» (blasted tree), «одинокий дом», где «будто бы живут ведьмы» (lonely house, long held the witches' home), которые кажутся Кольриджу подходящим местом действия для дьявольских ухищрений ветра, соответствующих испытываемым поэтом адским мукам. Напротив, контрастом по отношению к ним оказывается реальный, мирный фон действия — темно-коричневые сады, с их робкими цветами и листьями. Кольридж позаботился и о соответственном освещении: на небе царит какой-то беспокойно резкий желто-зеленый свет — полная противоположность мягкому полумраку «Соловья». После «Уныния» Кольридж не перестал писать стихи, но они были малочисленны и вряд ли, за редкими исключениями, могут сравниться со стихами 1797—1802 гг.

* * *

Поэтическое творчество Кольриджа, принципиально идущее вразрез с господствующей традицией, хотя и не чуждое книжных влияний и воздействия фольклорной баллады, и его литературная теория оставили глубокий след в развитии английской поэзии и критики на всем протяжении XIX в. Я пыталась показать, что, хотя почти все теоретические положения Кольриджа имели источники в философско-эстетических сочинениях его предшественников и современников, они, не будучи нигде сформулированы в окончательном виде, складываются, однако, в значительное и оригинальное целое — тем более значительное, что опирается оно на опыт Кольриджа-поэта. Стихи воплощают его идеи, а идеи обладают жизнью, силой и содержанием оттого, что питаются его поэзией.

Кольридж не всегда умел примирить все элементы своей эстетики: положение об искусстве, главная цель

которого удовольствие, не вполне согласовано с мыслью о высоком его этическом пафосе; тезис «искусство — подражание внешнему миру» не совсем ясен в свете идеалистического убеждения Кольриджа в том, что реальный мир лишь отблеск потустороннего, — следовательно, поэт подражает... подражанию.

Идеализм Кольриджа соответствовал, как мы видели, важнейшей стадии в развитии общеевропейской философии, закономерной (при тогдашнем уровне естественно-научных и исторических знаний) форме преодоления догматического материализма предшествующего просветительского века. На иной основе невозможна была бы ни его защита активности сознания, ни диалектика в толковании искусства как примирителя противоположных начал, ни его учение о взаимодействии субъективных и объективных факторов творчества, ни требование, чтобы в искусстве сочетались интеллект и эмоции, сознательное и бессознательное, форма и содержание, ни сосуществование в его эстетике представлений о символичности и вместе с тем о подражательности поэзии.

В символичности «поэзии или искусства», говоря словами Кольриджа, проявляется их высокое философское содержание. Под этим углом зрения он рассматривает драматургию Шекспира, в которой вечное и общечеловеческое воплощено в индивидуально-конкретных персонажах и в поэтических образах, символически обобщающих действительность и выступающих в органическом единстве с одушевляющей и формирующей их идеей.

Большая часть эстетических воззрений Кольриджа имеет аналогии в прошедшей и современной ему философии искусства, как английской, так и иностранной. Но романтическая теория поэзии распространилась в Англии не благодаря Шеллингу, Новалису или Шлегелю, а благодаря Кольриджу: через шекспировские лекции, через его поэзию, через его учеников Лэма, Хэзлитта, Китса, Хента. Теоретики и историки литературы конца века, поэты Теннисон, Браунинг, Рескин, прерафаэлиты — все испытали влияние его мыслей и стихов.

Фантастичность и мистическая странность творчества Кольриджа была воспринята как отражение реально-трагических противоречий его эпохи, как своего рода вызов коммерческому и утилитарному духу новой буржуазной цивилизации.

ВОРДСВОРТ

(1770—1850)

Исследователи до сих пор спорят об этапах и природе идейной и художественной эволюции поэта, о соотношении идеалистических и сенсуалистических элементов в системе его взглядов. Все сходится только в одном: Вордсворт оказал огромное влияние как на современное ему, так и на последующее развитие английской поэзии. Кольридж, Скотт, Шелли, Китс, Байрон, Де Квинси, Лэм, Хэзлитт, Хент в той или иной степени испытали его воздействие. В более позднее время ему отдали дань Худ, Кингсли, Теннисон, Браунинг, Рескин, Стивенсон, Харди, Киплинг, не говоря уже о второстепенных писателях. Байрон ошибался, когда заявлял, что у Вордсворта никогда не будет последователей и читателей.

1

Путь Вордсворта так же сложен, как и путь Кольриджа. Демократические, республиканские взгляды в юности, негодование по поводу жалкого положения трудового народа, восторженное приятие Французской революции, приведшее к поездке во Францию (1792—1793 гг.) и общению с революционером Бопюи, постепенно сменились отталкиванием от всяких политических акций, надеждами на медленное духовное совершенствование человечества. Вордсворт впоследствии объяснял, что революция показалась ему поначалу естественной, вытекающей из прав и природы человека. Но первые колебания он, по-видимому, испытал уже к концу пребывания во Франции: семья его возлюбленной Апетты Валлон была роялистской.

По возвращении в Англию он еще несколько лет остается приверженцем революции, хотя и осуждает ее крайности. Объявление войны Франции заставляет его «сты-

даться имени англичанина». Как и Кольридж, Вордсворт общается с известными радикалами (Годвином, Фосеттом, Пристли, Туком, Телуолом) и изучает их сочинения. В 1793 г. в письме к епископу Ландафу Вордсворт еще отстаивает руссоистские позиции. Задача друзей свободы, пишет он, заключается в том, чтобы на основе всеобщего избирательного права установить правительство, отвечающее интересам народа, который по природе своей достоин власти, хотя и развращен веками покорности и унижения. Возмущаясь монархией и аристократией, Вордсворт восклицает: «Какие же услуги должен человек оказать обществу, чтобы вознаградить нас за оскорбление, наносимое нашему достоинству, когда мы . . . обращаемся к нему и его потомству с унижительными околичностями, называя его благороднейшим, достопочтеннейшим, высочайшим, августейшим, светлейшим, милостивейшим... Лесть порождает порок, а знать унижает труд» (WPrW, 2—3).

Под такой диатрибой мог бы подписаться и революционер Томас Пейн, которого читал и знал молодой Вордсворт. Аналогичный характер носил и гимн к свободе (*Apology for the French Revolution*), который завершает поэму «*Descriptive Sketches*» в ответ на негодование официальной Англии по поводу казни Людовика XVI.

Демократические пристрастия Вордсворта отчетливо проявились в его поэме «Вина и скорбь» (*Guilt and Sorrow*, 1794). Под впечатлением романа Годвина «Калеб Вильямс» поэт считает социальный строй виновным в преступлении, совершенном человеком, по сути своей благородным. Вернувшийся с войны солдат не может смириться с тем, как беспощадно его при расчете обмануло начальство. Он убивает и грабит путешественника, а затем скитается по стране с женщиной, опустившейся на дно жизни. Поэма кончается казнью героя и смертью его изнуренной нищетой жены.

В драме Вордсворта «Пограничники» (*The Borderers*) тоже развиваются концепции Годвина. Герой ее Мармадюк, философ-изгой и главарь разбойничьей шайки, иллюстрирует губительное воздействие безнравственной действительности на характеры сильные и смелые. В период разочарования поэта в революции Годвин поразил его своими доводами против насилия и защитой разума (главного фактора общественной жизни), добродетели,

всеобщего равенства. Но увлечение рационалистическими концепциями Годвина было лишь эпизодом в духовном развитии Вордсворта. Детерминизм английского философа, недоверие к эмоциям, его убеждение, что источником гражданской и личной добродетели может быть только эгоистическое стремление к собственному благу,— были неприемлемыми для поэта.

После переломных 1793—1794 гг., которые завершили первый период развития Вордсворта, прошедший под знаком революции, в 1795 г. начинается второй и наиболее плодотворный период, завершившийся в 1807—1809 гг. Он связан с переселением Вордсворта в страну озер, в которой он оставался до конца своей долгой жизни, а также с исцеляющим, вдохновляющим влиянием на него сестры Дороти¹ и поэта Кольриджа. Конечно, и друг, и сестра могли только помочь Вордсворту, но во всяком случае они были с ним, когда в сельском уединении, в общении со скромными тружениками (этому тоже способствовала живая, добрая, очень «простая» Дороти) началось для него духовное и творческое возрождение.

Определяющее значение, однако, имело его восприятие революции и в то же время реакции против революции. Трудно даже сказать, на что он реагировал острее. Одинаковое негодование вызывает у него и то, что ему кажется крушением революции, и тот нравственный застой, который охватил общество после разочарования в ней. Ужасно было, «как быстро ее приверженцы разбрелись кто куда или оказались во враждебных лагерях; одним надоела честная служба, другие были побеждены, испуганы, возмущены рвением более пылких приверженцев. Наступило смятение, и более верные вынуждены были сказать, как Брут сказал добродетели: «Свобода, я боготворил тебя, но ты оказалась тенью»².

¹ Она, вопреки всему, сохранила меня как поэта, заставила именно в этом искать мое назначение на земле — и ни в чем другом» (She, in the midst of all, preserv'd me still / A Poet, made me seek beneath that name / My office upon earth and nowhere else). См.: Poems on the Naming of Places, III.

² ...how rapidly the zealots of the cause / Disbanded — or in hostile ranks appeared; / Some, tired of honest service; these, outdone, / Disgusted therefore, or appalled, by aims / Of fiercer zealots—so confusion reigned, / And the more faithful were compelled to exclaim, / As Brutus did to Virtue, «Liberty, / I worshipp'd thee, and find thee but a Shade!» (The Excursion, III, 770—777).

Вместе с тем отступничество внушает поэту недобрые чувства: он скорбит при мысли обо всем, что носит характер «окончательной катастрофы» (*The Excursion*, III, 778—789).

Трагизм положения Вордсворта — так же, как и Кольриджа, — заключался в том, что он с одинаковым гневом и печалью глядел на предавшую свободу Францию и на стремящуюся к ее порабощению Англию, на скомпрометированные в его глазах идеалы и на глумление над ними людей невежественных и корыстных, побуждаемых грубой тиранической властью. Он склонен рассматривать французскую революцию как великий урок человечеству и наказание за его грехи. Своего героя, Одинокого, Вордсворт заставляет прибегнуть к мере, о которой мечтали друзья поэта, Кольридж и Саути: Одинокий эмигрирует в Америку и проникается антипатией к ее фальшивым претензиям на свободу. Вордсворт как бы перебирает все возможности — и не находит для него ничего, кроме отчаяния (*The Excursion*).

Сам он спасение нашел в построении этической и эстетической системы, отражающей единственный жизненный идеал, осуществимый в обществе, столь несовершенном. Разочаровавшись в надежде, что оно будет перестроено на основе разума, усилиями политических деятелей, Вордсворт обращает свои помыслы к извечной правоте естественных движений сердца, к доброте простых душ, не подпавших под развращающее влияние ложной цивилизации. Он хочет жить среди них, постигнуть их чувства и, осмыслив их философски и поэтически, описать так, чтобы они стали источником размышлений и душевного совершенствования для людей всех званий.

Выход, который Вордсворт нашел для себя, он склонен рассматривать как выход, пригодный для всех, при любых обстоятельствах. Абсолютизируя его, он впадает в преувеличения, нередко нелепые, но они отражают господствующую тенденцию эпохи великих политических разочарований и в разных, подчас по видимости очень отдаленных, модификациях встречаются среди поэтов и философов Германии, Франции, России. Индивидуальные черты развития Вордсворта только подчеркивают общественную закономерность его идей и их художественного воплощения.

Исследователи считают, что своей философией искусства Вордсворт более всего обязан предшественникам, английским эстетикам позднего Просвещения. Он исходит из основанной Хетчесоном, Кеймсом, Рейнольдсом теории вкуса, рассматривающей вкус как черту, постепенно воспитываемую и необходимую для формирования полноценной личности. С предшественниками связывает Вордсворта также его глубокий интерес к теории ассоциаций, выдвинутой Хартли в книге «Наблюдения над человеком» (*Observations of Man*, 1749). Главная мысль ее, согласно которой все понятия и идеи, включая этические, возникают как следствие ассоциаций, имела для Вордсворта огромное значение. Всякое поэтическое описание предмета основано на способности автора ассоциировать с ним широкий круг явлений; включение их в описание вызывает ответную, хотя и не идентичную, цепь ассоциаций у читателя, ибо эмоциональный поэт владеет механизмом ощущений, возникающих в состоянии волнения.

Наконец, у философов и эстетиков XVIII в. Вордсворт заимствует рационалистическое восприятие природы, которая отождествляется с высоким мировым порядком. Радикально пересматривая просветительские теории — преклонение перед разумом, веру в возможность возвысить личность при условии продуманного воздействия на окружающую среду, идеи обновления государства на основе равенства всех граждан перед лицом закона и разумного эгоизма, предусматривающего общую заботу об общем благе, — Вордсворт сохраняет, однако, просветительскую веру во врожденную доброту человека, в его право на счастье, в необходимость длительного процесса нравственного воспитания, которое сделает это счастье заслуженным и доступным. Разрыв с политическими теориями философов, вдохновивших революцию и все ее трагические, с точки зрения Вордсворта, последствия, не приводит поэта к разрыву с некоторыми основополагающими их концепциями — и прежде всего с пониманием природы, человека, естественного равенства людей и необходимостью морального на них воздействия.

Эти идеи Вордсворта, критические по отношению к просветительской философии и в то же время исходящие из некоторых ее основных посылок, вырабатывались посте-

ленно, видоизменялись с течением времени, но в главных своих чертах были устойчивы. Все они прямо вели к стремлению найти простейший и вернейший путь воспитания через поэзию, через новые ее принципы.

Плодом этих размышлений Вордсворта и его дружеских встреч с Кольриджем стали «Лирические баллады». Создавались они в основном в 1797 г., вышли в свет в 1798 г. Этот сборник возвестил миру о появлении нового литературного направления. Ни один из авторов не знал тогда, что у них был прямой предшественник Вильям Блейк: он не опубликовал почти ничего из своих творений, и о нем узнали лишь позднее. По-настоящему Блейк был открыт в 1860-е годы.

Метафора, прочно ассоциирующаяся с балладами, — «революция в поэзии» — представляется не вполне удачной, поскольку она подразумевает уничтожение старых форм и замену их новыми, противоположными. Между тем авторы объявили войну только поэтам-классицистам второй половины XVIII в., то есть эпигонам Александра Попа. Своих более ранних предшественников — Спенсера, Шекспира, Мильтона, Чаттертона, неизвестных авторов старинных баллад — они называли учителями и стремились возродить их традиции.

Хотя «Лирические баллады» написаны поэтами, отрицавшими методы революции, они были встречены официальной критикой враждебно не только потому, что порывали с господствующими тогда представлениями о поэтическом стиле, но и потому, что революционные тенденции сквозили во многих стихотворениях сборника.

А. А. Елистратова³ справедливо видит в письме Вордсворта к лидеру левых вигов Ч. Дж. Фоксу комментарий к социальному содержанию «Баллад»: поэт с болью говорит об упадке английского фермерства. Болезнь и бедность оказываются частью социальной трагедии гибнущей деревни («Саймон Ли» — Simon Lee). Независимые труженики земли представляют, с его точки зрения, наибольшую социальную и моральную ценность в обществе,

³ Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, с. 137—138. В поэмах «Майкл» и «Братья», пишет Вордсворт Фоксу, он хотел показать, как сильно чувствуют дурно одетые люди, подчеркнуть отсутствие различия между ними и выпестованными, укрепить расшатанные общественные связи. См.: West A. Crisis and Criticism. London, 1937, p. 38—39.

разъедаемом язвой поспешной индустриализации с неотъемлемым от нее разрушительным действием на физический и духовный облик людей. Именно они достойны стать героями правдивой, как жизнь, поэзии, в которой речь идет не о второстепенном и внешнем, а о главном содержании бытия. О них, для них и для тех, от кого они зависят; написаны «Лирические баллады».

Этими мыслями определяется роль Вордсворта в общем труде: он должен был говорить о повседневном, обыкновенном и показать, какие скрытые возможности заключает простейшая тема, «приподнятая» воображением. Свой стиль он стремится довести до полной простоты и прозрачности, ибо только так надеялся передать истину, которой, он верил, соответствуют только простейшие, обнаженные слова. «Поэзия есть истина, которую страсть доносит до сердца живой» (WPW, 938). Он хотел писать так, чтобы его произведения впитывали весь опыт автора — не только его воображение, но и совесть, — и, следовательно, доставляли бы эстетическое и нравственное удовлетворение, служили бы своего рода образцом для читателей.

Воззрения Вордсворта изложены в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» (1800). Оно включало второй том «Баллад», понравившийся читателям еще меньше, чем первый, особенно из-за вводных рассуждений, более непривычных и «крайних», чем сами стихи. Раздражало прежде всего заявление, будто «Баллады» написаны с целью выяснить, могут ли доставить удовольствие стихи, в которых используется подлинный язык людей (real language of men), живо и сильно чувствующих (WPW, 934). Вордсворт полагает, что только такие стихи могут притягивать на устойчивый (permanent) интерес, ибо решительно отличаются от сочинений, прославленных ныне «яркой и безвкусной фразеологией». Он хочет описать события и ситуации обычной жизни, черпая «из запасов языка, действительно звучащего в устах людей, и в то же время придать им краски воображения, благодаря которым обычное предстает в необычном свете» (WPW, 935). Они будут интересны потому, что в описываемых событиях и положениях прослеживаются первичные законы человеческой природы.

Вордсворт считает нужным изобразить сельскую жизнь, так как именно здесь зреют самые сильные, не сдерживаемые условностями страсти, которые выражаются более

сильным и простым языком, соответствующим естественности чувств и впечатлений от общения с прекрасной природой: он более свободен от тривиальности, чем так называемый поэтический язык.

Особое внимание Вордсворта обращено на единство идеи и эмоции: поэзия порождается сильным движением чувства — таким, которое исходит от человека глубоко мыслящего. «В этих стихах не действия и ситуации придают значительность чувствам, а чувства придают значительность действиям и ситуациям» (WPW, 935). Язык поэзии должен быть прост и обходиться без персонификации абстрактных понятий, которая искусственно возвышает его над естественным разговорным (WPW, 936).

В формулировке Вордсворта, вопреки его собственной практике и даже примерам, им цитируемым, звучит известное отождествление языка поэзии и прозы, хотя он, по-видимому, протестовал только против традиционных ограничений поэтической речи и механических приемов. Оговорка о том, что поэт все же производит отбор из общего языка и так спасается от вульгарности обыденного, недостаточно проясняет позицию Вордсворта.

Раздражила критиков и его декларация о демократической сущности поэзии. Поэт — прежде всего человек и говорит с людьми такими же, как он сам. Его отличает лишь особая чувствительность, знание души, способность снова вызывать в себе страсти — иные, чем те, которые раньше его увлекали и вызываются реальными событиями, но соответствующие природе чувств человеческих.

Поэт должен помнить, что его первый долг — доставлять удовольствие. Этого требует «врожденное, нагое достоинство человека», которому удовольствие необходимо.

Опираясь на Аристотеля, Вордсворт называет поэзию самым философским из всех видов искусства. Ее цель — истина, не индивидуальная, но общая. «Человек науки ищет истину, как отдаленный и безвестный благодетель; он лелеет и любит ее в одиночестве; поэт, поющий песнь, к которой присоединяется все человечество, радуется истине как другу и ежечасному спутнику. Поэзия есть ... изысканная сущность всякого знания... поэт, как утес, стоит на защите человека, он поддерживает и охраняет всех, распространяя вокруг себя атмосферу привязанности и любви. Пусть будут различны страны и климаты, языки и нравы, законы и обычаи — ...знание и страсть поэта

связывают воедино обширную империю человеческого общества всюду и всегда... Поэзия есть первое и последнее знание, она бессмертна, как сердце человеческое» (WPW, 938—939).

Изучая собственный творческий процесс, Вордсворт говорит, что поэзия «ведет свое происхождение от волнений, которые вспоминаются нам в состоянии покоя: мы созерцаем свои прошлые волнения до тех пор, пока вследствие своего рода реакции спокойствие понемногу исчезает, и постепенно возникает волнение, близкое по своему характеру к тому, что было ранее предметом созерцания» (WPW, 940).

Изложенные здесь положения «Предисловия» доказывают, что язык поэзии для Вордсворта лишь часть великого вопроса о том, какой должна поэзия быть, чтобы стать достойной человека. Проблемы существа (matter) стоят за всеми его рассуждениями о словесных прегрешениях предшественников: ложные искусственные поэтизмы затемняют, по его мнению, суть важнейших человеческих чувств. Реформа языка, его упрощение в соответствии с великой простотой этих чувств нужны Вордсворту для того, чтобы донести свое слово до читателя.

Философским, этическим, просветительским задачам подчинены также мысли о языке, изложенные в «Дополнении» (Appendix) к третьему, расширенному изданию «Лирических баллад» (1802). Как объяснял поэт, своей реформой стиха он стремился заставить любить поэзию, ибо «тот, кто не чувствует поэзии, не может любить ни человека, ни бога... Стихи должны утешить страждущих ... сделать счастливых счастливее ... учить видеть, думать, чувствовать и, следовательно, стать более активно и уверенно добродетельными» (WL, I, 126). Он отстаивает такой язык поэзии, который отвечает духу народа и языка вообще, не слишком новый, не слишком старый и не надуманный. Он отнюдь не идеализирует язык отсталых крестьян, не воспроизводит нередко свойственную их речи примитивность. Но он убежден, что только в устах простолюдинов звучит наименее фальсифицированное, исконно английское слово. Вордсворт неправ, когда утверждает, что фигуры красноречия, принятые в поэзии XVIII в., неспособны выразить искренних чувств, но он прав, считая, что простейшие строгие слова лучше передают существо чувства, как бы обнажают его сердцевину.

Художественные принципы Вордсворта, расширение им сферы поэтического повлекли за собой неизбежные преувеличения. Он сам называл свои стихи экспериментальными, а эксперимент подразумевает риск и издержки. Английские критики недаром обозначают Вордсворта (как и Кольриджа) модным словечком *avant garde*. На пути к трудной цели он терпел многие неудачи — следствие как крайностей его опытов, так и ограничений, обусловленных его одиночеством в искусственно отгороженном им мире.

У читателя «Лирических баллад» нередко возникает ощущение, что внешние поводы для описанных здесь эмоций и размышлений слишком незначительны. Правда, по Вордсворту, «самый ничтожный цветок, что растет, может быть источником мыслей, слишком глубоких для слез» (...the meanest flower that blows can give/Thoughts that do often lie too deep for tears.— Ode: Intimations of Immortality...), но иногда преднамеренная незначительность становится назойливой, дидактической — тогда даже такие почитатели Вордсворта, как Кольридж, Лэм и Китс, воспринимают их как неудачи. За этими неудачами стоит, однако, целая социальная и этическая программа. Стихотворение «Мальчик-идиот» (The Idiot Boy), например, для Вордсворта воплощает любовь, тем более высокую, что она бескорыстна и не может рассчитывать на ответ. Как бы отвечая на нарекания, Вордсворт пишет, что отношение родителей из низших классов к детям-идиотам знаменует великое торжество сердца человеческого: бескорыстие и величие любви, словно поток, сметают чувство отталкивания и отвращения. Урок любви, заключенный в немудреном, почти нелепом рассказе, и есть то наставление, которое поэт чувствует себя призванным преподавать человечеству. В круг эстетических понятий вступают явления, казалось бы, лежащие вне сферы их действия.

Урок достигает цели, когда он преподнесен в косвенной, ненавязчивой форме, как в рассказе о девочке, погибшей во время метели в горах, — «Люси Грей» (Lucy Gray). Молва передает, заключает автор, что Люси Грей жива и что теперь еще ее одинокая песня растворяется в свисте ветра. Стихии природы, правда и вымысел сливаются воедино. В этой балладе о тихой сельской жизни, о смерти юного существа, естественного, как природа, и от нее

неотделимого, все говорило за себя — поэзия глубоких привязанностей и покорной скорби, неуловимый переход от были к легенде, простота метрики, стиля, диалога.

Таких стихов у Вордсворта немало. Но слишком часто — и чем дальше, тем больше — овладевает поэтом дидактический пафос, нарастающий по мере того, как он оставляет позади период сомнений и все более привыкает считать себя по меньшей мере мессией. Догматизм, однозначность всех ответов нередко разрушают поэтичность его творений. Избыточное поучение прорывает ткань стиха.

В начале нового века Вордсворт поглощен огромным творческим трудом. Наряду с «простыми» стихами об инстинктивной мудрости простых сердец и прелести повседневности он все более увлекается философской поэзией. Первым опытом было стихотворение «Аббатство Тинтерн» (Tintern Abbey, 1798), в котором воспоминания становятся отправной точкой для анализа решающих периодов человеческой жизни⁴. Медлительный белый стих, высокая лексика, заимствованная из области философии, из сферы эмоциональной и конкретно описательной, единство мысли и чувства, пристальный самоанализ отличают «Аббатство Тинтерн». Думаю, оно вспоминалось Пушкину, когда он писал «Вновь я посетил тот уголок земли». Известно, что он читал и одобрительно упоминал Вордсворта в стихах и прозе. Пушкин говорит о важной историко-литературной роли Вордсворта и Кольриджа в статье «О поэтическом слог», а эпитафия из Вордсворта — *Scorn not the sonnet, critic* — предпосылает своему сонету о сонете.

В эти же годы создаются песни поэмы, опубликованной после смерти автора под названием «Прелюдия» (The Prelude), и «Ода об откровениях бессмертия» (Ode: Intimations of Immortality...). Завершается этот бурный подъем творческой энергии новым сборником стихов (Poems, 1807) и трактатом «Договор в Цинтре» (The Convention of Cintra, 1809). По мнению большинства критиков, на этом и заканчивается самый плодотворный период развития Вордсворта: он все более погружается в осторожный консерватизм, политический и религиозный, с растущим ожесточением принимает проекты любых реформ и в своем поэти-

⁴ См. об этом: Дьяконова Н. Я. Спорные вопросы английского романтизма. — «Филологические науки», 1970, № 4.

ческом творчестве тоже становится менее смелым и внутренне свободным. Хотя западные критики склонны отрицать связь между углубляющимся консерватизмом и упадком поэтического таланта, она тем не менее представляется бесспорной. Приятие охранительной идеологии не могло не оказать сковывающего влияния на его поэзию. Она утратила свежесть и новизну.

Письма и стихи этих лет показывают, что в период от «Лирических баллад» до трактата о Цинтре (1798—1809 гг.) Вордсворт еще оставался на позициях демократа, недовольного политикой и экономикой страны. Он принимает участие в жизни окрестных поселян: через сестру Дороти он знает всех вокруг, занимается сбором средств в пользу нуждающихся, озабочен вопросами воспитания и образования, организацией школ; он мечтает, чтобы его стихи носили в сумках коробейники и продавали деревенским красоткам, а те бы распевали их на мотивы старых песен, как стихи Бернса. Еще в 1802 г. Кольридж упрекает Вордсворта за безбожные высказывания, а Байрон в рецензии на сборник 1807 г. спорит только против поэтических, но не политических принципов автора (BLJ, I, 342—43).

Так же, как и Кольридж, Вордсворт долго сохраняет крайне критическое отношение к правительству и высшим классам. В письме к Фоксу он с тоской перечисляет отталкивающие черты новой индустриальной Англии и считает важным противопоставить им ценности духа. В «Сонетах, посвященных свободе» (Sonnets Dedicated to Liberty, 1802—1807) Вордсворт сравнивает общественную жизнь Англии с болотом застойных вод и напоминает современным политикам пример великого Мильтона.

В большей степени, чем Кольридж, Вордсворт в эти годы выступает как глашатай мироощущения низших классов. Однако его понимание нужд народа приводит его к идеям, предвосхищавшим «феодальный социализм» Карляйля и более поздних теоретиков: спасения от зол капитализма он ищет в сентиментальных связях между землевладельцами и арендаторами. Он против сторонников Французской революции, так как они поддерживали промышленную революцию, тяжелые последствия которой Вордсворт рано стал предвидеть. Его сочувствие торийской партии первоначально вырастает из непамяти к буржуазному строю, но постепенно, логически развиваясь,

вытесняет недавние демократические пристрастия. Пока процесс «торизации» совершался и поэт шел по пути сомнений и колебаний, он сохранял критическое отношение к действительности, отвращение к деспотизму и желание видеть тружеников своей страны свободными и счастливыми. В возрождении социальных институтов средневековья его привлекала не возможность укрепить позиции высших классов, а надежда улучшить состояние низших. Поэтому он осуждал позицию экономистов-вигов с их лозунгом «laissez-faire», допускающим ужасы промышленной революции, и симпатизировал чартистам, хотя, разумеется, осуждал их революционную тактику.

Возмущение печальными последствиями индустриализации для неимущих классов пронизывает даже более позднюю и политически бесспорно консервативную поэму «Прогулка» (1814). Описав процветание Британии и успехи ее промышленности, Вордсворт гораздо подробнее остановился на темной стороне прогресса: «спокойная простота» разрушается; мужчины, девы, юноши, матери и малые дети приносятся в жертву наживе, главному идолу страны. Вордсворт рисует мрачные картины физического и морального вырождения, унылого рабства, в тисках которого десятки тысяч замученных трудом, нищетой и невежеством страдают от горькой несправедливости (The Excursion, VIII, 180—185, 255—265).

Сострадание к бедствиям народа, мечты о просвещении его не покидают Вордсворта и тогда, когда он стал активно поддерживать крупных деятелей торийской партии. Но, порицая те или иные стороны действительности, он подчеркивает исключительное положение Англии среди других государств. Эволюция идей здесь очень любопытна. В начале века он осуждал Англию за то, что она не хочет выполнить свой долг — освободить народы, стонущие под игом Наполеона, и сама далеко отступает от идеалов братства. Вера в ее назначение сочеталась с резкой критикой. В последний раз эти мысли прозвучали в трактате о договоре в Цинтре (1809): Англия предала Испанию в руки кровавого деспота и, отозвав свою армию, подписала договор, бесчестный и трусливый; правительство занято формальным управлением государственной машиной, забывая о чести, чувствах естественного и социального человека. Однако кончается весь этот протест славословием британским свободам. Одним из доводов в пользу под-

держки Испании и Португалии служит то, что там нет опасности якобинства, ибо жители этих стран находятся под влиянием религии, чужды абстрактных принципов, «извлеченных из лаборатории бесчувственных философов».

Хотя в этом трактате Вордсворт занял справедливую позицию, поддерживая общенародную войну против завоевателя, торийские симпатии автора вполне явственны. В дальнейшем они углубляются. Вордсворт все более склонен восхвалять Англию в ущерб другим странам, отмечать ее богатство и политическую свободу. Он выражает страх перед возможностью революции, которая разрушила бы общественный организм. Ведь распались все прежние (то есть феодальные) связи между людьми — и все выброшено на рынок для продажи по самой высокой цене (WL, II, 782—784, 7.4.1817). Он сетует на то, что народ получил власть, которая не соответствует ни его знаниям, ни его нравственному облику. Противовес реформам Вордсворт ищет в остатках феодальных отношений.

Торизм поэта неуклонно усиливается, постепенно заглушая всякую самостоятельность суждения и интерес к новым движениям и веяниям времени. Возрастает и его приверженность господствующей англиканской церкви. Однако он решительно против разрастания милитаристских, захватнических тенденций: «Я хочу видеть Испанию, Италию, Францию, Германию независимыми нациями... Горе стране, военная власть которой непреодолима! Я не одобрил бы такого положения и для Великобритании... Ей нужна новая военная политика, но еще больше ей нужны новая система образования, более высокий моральный уровень, больше величия, воображения, меньше бесчувственности ... и расчета» (WL, I, 314, 25.4.1809). Так же как Кольридж, Вордсворт не мог найти ни одной партии, которая бы в полной мере соответствовала его программе.

Еще к концу 1800-х годов поэт стоит за «умеренную реформу», а к концу 1810-х годов любые реформы кажутся ему опасными. Но к этому времени период творческих свершений был уже позади. Сосредоточиваясь на идеях самоусовершенствования, Вордсворт все более отходит от «естественной» религии сердца, от пантеистической концепции великого благого начала, растворенного во вселенной, и его бог все более становится ортодоксальным главой англиканской церкви. Догматичен и узок стано-

вится стареющий Вордсворт и в своих нравственных взглядах. В поисках устойчивой, единой жизненной концепции он испытывает убывающий интерес к человеку как он есть, размышляя преимущественно о том, каким он должен быть под влиянием поэта-философа.

Такая позиция страдает неизбежной ограниченностью. Характерно, что Вордсворт меньше других романтиков захвачен идеями историзма, ощущением противоречиво развивающейся вселенной. В этом он резко отличается от своего друга Вальтера Скотта, несмотря на сходство их политических взглядов. Постепенно Вордсворт перестает развиваться и застывает в традиционном христианском ригоризме и консерватизме. Недаром свою духовную автобиографию — «Прелюдию»⁵ — он доводит лишь до 1798 года!

4

Имя Вордсворта ассоциируется прежде всего с нововведениями «Лирических баллад», но он имел великих предшественников — Бернса и Блейка. Каким бы важным событием ни стали «Баллады», «Прелюдия» и подготовившее ее «Аббатство Тинтерн» едва ли значили меньше. Впервые философская поэзия столь ярко окрасилась в личные, субъективные тона. Поэма излагает главные стадии духовного развития личности, ее путь от невинности и неосознанности детского возраста к зрелости и ясности самопознания. Своей задачей он считает изучить себя, свой путь преодоления иллюзий и ошибок и приобщения к благодати: еще в предисловии к «Лирическим балладам» Вордсворт называл поэзию «историей и наукой чувств». Парадоксально, но по мере возрастания социального пессимизма поэта при виде диктатуры Наполеона и агрессивной военной политики новой империи он изо всех сил

⁵ Первые строфы поэмы были написаны в конце 1795 г., первые книги — в 1798—1799 гг., когда Вордсворт, вдохновленный Кольриджем, мечтал о создании обширной философской поэмы «The Recluse». Но от нее остался только отрывок, и частичным исполнением замысла оказалась «Прелюдия», большая часть которой была написана между 1804 и 1806 гг., и «Прогулка»; в первую книгу ее в переделанном виде вошла история «Разоренной хижины», 1797 г., вторая была создана в 1806 г., остальные семь книг — между 1809 и 1813 гг.

стремится выработать в себе религиозно-нравственный оптимизм, указать на истинный, по его убеждению, выход, возможный для всех его читателей и последователей.

Так же, как в «Аббатстве Тинтерн», так и в «Прелюдии» и «Прогулке», где Вордсворт выразил себя в трех персонажах (Одиноким, Страннике, Пасторе — в соответствии с разными аспектами своих нравственных исканий), поэт различает три типа развития: детство — пору ощущений, юность — пору чувств, зрелость — пору размышления.

В первый период — детский — возникает естественная связь между природой-матерью и ребенком, ее детищем; он бездумно впитывает ее живительные соки, приобщается к миру. Второй период наступает тогда, когда бессознательные впечатления переходят в сознательные, когда инстинктивные восприятия перерабатываются в осмысленные чувства, первые нравственные представления. Непосредственное ощущение чистоты и благостности природы, наслаждение простором полей, лесной тенью, прохладой ручья переходит в желание вобрать в себя то, что от природы неотъемлемо, — красоту, здоровье, естественность, простоту. На этой стадии любовь к природе осознается как источник не только чувственных, но и духовных радостей, как залог эстетического и нравственного воспитания. Умение прислушиваться к голосу чувств служит как бы отправной точкой духовного развития, началом процесса самопознания. Наконец, на третьем этапе общение с природой включает и теплоту человеческого общения со всеми, кто живет ее жизнью и сливается с нею, со всеми, кто трудится, черпая пропитание из ее богатств. Всякий, кто прошел через эти этапы, миновав соблазны и заблуждения городской цивилизации и ее политических ловушек, оказывается нравственно здоровым, а потому готовым к преодолению всех жизненных испытаний. Счастлив тот, у кого первые впечатления связаны «не с жалкими, вульгарными творениями человека, но с высоким, постоянным, с жизнью и природой ... которые придают величие биениям нашего сердца»: *Not with the mean and vulgar works of man, / But with high objects, with enduring things / With life and nature, ...until we recognize / A grandeur in the beatings of the heart...* (The Prelude, I, 408—410, 413—414).

«Прелюдия» есть истолкование юношеской жизни Вордсворта в свете его позднейшей эволюции, от 1799 до

1805 г. Противоречие между автобиографическими первыми книгами и последними, абстрактными и ортодоксальными, говорит об отсутствии цельности, о непоследовательности. В XIII книге Вордсворт пытается внушить читателю, будто вся поэма устремлена к утверждению Бога, воображения и интеллектуальной любви. Однако в первых книгах о них нет речи, и Бог играет подчиненную роль по сравнению с природой. Первые две книги полны сомнений, неуверенности в себе. В книге III, написанной после перерыва, перед нами новый Вордсворт, уже решивший все вопросы, и в поэме нет движения вперед — просто излагаются его взгляды на воспитание, природу и человека. Только в книгах IX, X и XI с прежней живостью звучит рассказ о надеждах, пробужденных революцией, и их гибели. Разочарованный поэт отрекается от социальной борьбы и старается не видеть социальных противоречий. Так, горестное описание изнуренного войной солдата (1798) сильно смягчено при включении в IV книгу «Прелюдии»: поэт расстается с героем вполне спокойно — реакция явно неадекватная! Тема страдания ослаблена, из «бедного, несчастного человека» первого варианта он в дальнейшем превращается в «терпеливого человека»⁶.

Тенденция свести весь жизненный опыт человека и художника к необходимости принять страдание, видеть в нем искупление, помогающее познать Бога, — к концу «Прелюдии» становится слишком заметной. Острое восприятие социальной несправедливости, характерное для молодого Вордсворта, притупляется.

В той мере, в какой «Прелюдия» изучает психологию поэта, порожденную трудным кризисным временем, она принадлежит к важнейшим произведениям романтической эпохи и изумляет глубиной самонаблюдения. В той мере, в какой урок собственной жизни, свою способность перевести социальные бедствия и страдания в морально-религиозный план, свое умение отгородиться от мира внешнего и погрузиться в мир внутренний Вордсворт препод-

⁶ The Prelude, IV, 466—469. То же произошло и с обработкой «Разоренной хижины» (1795—1797). Она почти без изменения вошла в I книгу «Прогулки». Но Странник говорит, что не надо скорбеть о Маргарет — она мирно спит в тихой земле, и ее запущенная обитель внушает успокоительные мысли (в варианте 1815 г. они выливаются в религиозное увещание).

носит в качестве обязательного примера для человечества, — в той мере Байрон прав, когда в посвящении к «Дон-Жуану» иронически желал ему и его друзьям поменять свои озера на океан.

Этот совет особенно уместен по отношению к автору поэмы «Прогулка». Поучительность, риторика, однообразные рассуждения, упадок творческих сил совершенно очевидны. Тем не менее и в «Прогулке» много прекрасных строк и образов, и читатели, незнакомые с «Прелюдией», опубликованной после смерти автора, увидели в ней одну из первых философско-лирических английских поэм. Ее «печальными узорами» восхищался Джон Китс.

К числу немногих поэтических успехов позднего Вордсворта относится его поэма «Белая лань» (*The White Doe of Rylstone*, 1815; первый вариант — 1807—1808). Поэт придавал ей особое значение; сюжет из истории католического мятежа в Англии XVI в. воспроизводится с расчетом на политические аналогии. Семья Нортонов принадлежит к старинной католической знати. Все они становятся жертвами братоубийственной войны. В живых остается только юная Эмили. От отчаяния ее спасает белая лань, которая каждый день прибегает к покинутому замку. В ее кротости и постоянстве Эмили, даже умирая, читает урок терпения и самоотверженности.

Первый вариант этой поэмы был закончен в 1808 г. Вордсворт считал, что образы лани и знамени, за которое сражаются католики Нортоны, воплощают животворную силу воображения, ибо важны не сами по себе, а заключенным в них символическим смыслом. Он указывал, что поэму всегда будут мало читать, так как ее эпизоды имеют не реальный, а интеллектуальный характер. Поэтому Вордсворт считал ее лучшим своим произведением.

Поэт намеренно начинает поэму с описания белой лани, таинственной посетительницы одинокой могилы; она воспринимается, скорее, как дух, как явление едва ли не сверхъестественное. Сложность поэмы определяется идейными противоречиями, разделившими семейство Нортонов; все здесь символично, все развивается одновременно в двух планах: внешней борьбе, в которую втянуты все мужчины дома, соответствует внутренняя борьба в душе героини; противоречиям гражданской войны — противоречия внутри католической семьи. Вышитое девичьей знамя символизирует высшее самоотречение создавшей его во-

преки своим протестантским убеждениям Эмили и изображенного на нем Христа. Алые краски (на месте его ран) становятся еще краснее, когда их заливают кровь протестанта Фрэнсиса Нортон, который стал жертвой политического и религиозного фанатизма, защищая знамя в память об отце и брате. Символом стойкости и нежности оказывается белая лань. Мораль поэмы, прямо не высказанная, но явная, совпадает с твердым к тому времени убеждением автора: всякая борьба, как бы ни были высоки ее цели, приводит лишь к несчастью, к ожесточению — и лик Христа, становясь причиной раздора и смерти, залит кровью. Преодолевая страдание, Эмили и белая лань на все вопросы дают универсальный ответ — любовь. Поэт, который нашел этот ответ и его символические эквиваленты, по мысли Вордсворта, усилил чувствительность человека и тем самым способствовал радости, чести и благу его (WPrW, 87).

5

«Белая лань» была опубликована в сборнике стихотворений 1815 г., который стал последней удачей Вордсворта. Он продолжал писать, и несправедливо было бы сказать, что как поэт он умер в первое десятилетие нового века. Нарастающий консерватизм его взглядов лишь косвенно оказывал воздействие на угасание его творческого дара. Не потому он перестал писать хорошие стихи, что стал поддерживать партию тори. И то, и другое имело общий источник — утрату былой чувствительности к страданию, желание отодвинуть от себя тот дух усиленного критицизма, который породил его лучшие произведения. Увлечение революцией, разочарование в ней, философское осмысление причин ее крушения, судорожное искание выхода, попытка обрести его в углубленном анализе внутренней жизни требовали большого гражданского чувства, развитых общественных эмоций. Когда все это было вытеснено традиционно религиозным мышлением, уверенностью в абсолютной правоте своих идей и настойчивым желанием внушить их всем, поэзия умерла.

Издание стихов 1815 г. включало все написанное ранее («Лирические баллады» и стихи 1807 г.), кроме «Прогулки» и «Прелюдии». Здесь впервые стихи расположены

в том порядке, который принят в большинстве последующих изданий: юношеские произведения; стихи, посвященные детству; стихи, в основе которых — привязанности сердца, фантазия, воображение, чувства и размышления; стихи о старости — и так далее. Эта последовательность, неудобная для читателя, естественно, предпочитающего хронологический принцип, отражает одну из главных целей Вордсворта — показать через стихи развитие поэтического сознания. Расположенные таким образом, они составляют историю внутренней жизни поэта, раскрывают ее сложность и изменчивость, освещают пути эстетического и морального воспитания личности.

Сборнику предшествует предисловие. По Вордсворту, для писания стихов необходимы наблюдательность и точность описания, которые, однако, должны быть подчинены высшим способностям ума: чувствительности, от которой зависят пределы видения поэта; воображению и фантазии — «видоизменяющим, создающим и ассоциирующим»; вымыслу, черпающему из наблюдения; рассудительности, определяющей соотношение между указанными чертами (WPW, 954—955).

Эти положения Вордсворта мало оригинальны и восходят к английской эстетике второй половины XVIII в. Более интересны рассуждения о различии между воображением и фантазией. Они очень близки Кольриджу, но тот сам признавался, что его определения выросли из поэзии Вордсворта, поразившей его в молодости. Воображение, по мнению обоих поэтов, есть свойство более важное, чем фантазия, ибо подразумевает большую активность сознания по отношению к воспринимаемому. Оно наделяет предмет дополнительными свойствами и изымает свойства, ему присущие. Вордсворт цитирует критика Лэма, который пояснял, что воображение «все приводит к единству и заставляет одушевленные и неодушевленные предметы, со всеми своими атрибутами . . . приобретать один цвет и служить единой цели» (Preface to the Poems of 1815.— WPW, 957). В качестве примера Вордсворт приводит обращение Лира к небесам (его не раз цитировал и Кольридж): «I tax not you, ye Elements, with unkindness / I never gave you kingdoms, call'd you Daughters!»

Вордсворт готов согласиться с Кольриджем, что фантазия есть способность «собираательная и ассоциативная», с той лишь оговоркой, что таково же и воображение. Но

изменения, которые фантазия привносит в предмет описания, в отличие от изменений, вносимых воображением, незначительны. Принципы ее действия отличаются от принципов воображения произвольностью, — и эффект соответственно нередко возникает игривый, забавный или трогательный. Фантазия тем сильнее, чем она капризнее и щедрее; она вызывает представления, подчас только отдаленно связанные с предметом описания, тогда как воображение исходит из глубоко лежащих внутри его свойств. Грань между ними, следовательно, определяется тем, что воображение воспроизводит наиболее существенные свойства предмета и вызывает ассоциации, опирающиеся на важнейшие стороны сознания, тогда как фантазия вызывает представления, иной раз далеко отстоящие, выражающие не основные признаки предмета, а побочные и второстепенные.

Эти определения Вордсворта теснейшим образом связаны с определениями Кольриджа: «Фантазия сближает образы, не имеющие связи, естественной и моральной, но соединенные поэтом по принципу случайного совпадения... Воображение видоизменяет образы, придает единство разнообразию и сосредоточивает все в одном; *il più nell'uno*»⁷. Оба поэта считают его универсальным путем к познанию; в зачаточной форме оно необходимо для простейшего акта восприятия, а в своей высшей форме достигает того преобразования действительности, которое составляет отличительную черту художественности.

По Вордсворту, поэт сперва создает представление о существенной природе своего объекта и лишает его всего случайного и единичного — и в этом он философ; но, если он представит нам нагие абстракции, он будет *только* философом; поэтом он становится тогда, когда придает своей идее индивидуальное обличие, которое выразит ее существенную природу и будет обладать жизнью и духом, присущими чувственным предметам. Воображение можно назвать тем химическим свойством, благодаря которому элементы самого различного характера и происхождения соединяются в органическое и однородное целое.

⁷ Действие фантазии Кольридж видит в строках Отвея: «*Lutes, laurels, seas of milk / And ships of amber*»; законы воображения он иллюстрирует, приводя отчаянный возглас Лира: «*What, have his daughters brought him to this pass?*» (CCW, III, 202—203).

Все эти рассуждения Вордсворта совершенно не проясняют, каким образом данные чувств подвергаются воздействию воображения, каким образом эмоциональная сторона соединяется с интеллектуальной, как соотносятся в творчестве сознательное и интуитивное начала. Неясность сохраняется и в эссе, составляющем дополнение к «Предисловию» 1815 г. Здесь снова появляется определение поэзии, «ее привилегии и долга рассматривать вещи не такими, какими они являются, а такими, какими кажутся ... благодаря посредничеству чувств и страсти... Поэзия всего более верна своему божественному происхождению, когда она несет покой и утешение религии» (Essay. Supplementary to the Preface.— WPW, 944—945).

Разницу между поэзией и религией Вордсворт в конечном счете видит только в том, что первая должна обращаться к разуму через страсти и немислима без чувственного воплощения. В этих определениях больше всего ощущается путь, пройденный Вордсвортом от вольнодумства к христианской ортодоксии, которая ограничила развитие его творчества, придала ему безжизненное спокойствие, еще более отдалившее поэта от его аудитории. Насмешки, непонимание преследовали Вордсворта в течение всего творческого периода его жизни: только в 1820-е годы пришло признание, которому способствовали сложившиеся к тому времени политические связи поэта.

Сам он считает свою непопулярность доказательством совершенства своей поэзии: пренебрежение всегда было уделом лучших поэтов. Когда Сэмюэль Джонсон стал публиковать «Жизнеописания поэтов», он недаром избрал второстепенных авторов. Не о Чосере, не о Спенсере и Шекспире пишет он, а только о тех, кто послушен литературной моде его времени. Нравится лишь то, что привычно, между тем как все новое настораживает и пугает. Вот почему талантливый поэт должен сам создать критерии, нужные для суждения о нем, и сломать создавшиеся предрассудки. Ведь талант сказывается в том, что обращает свое могущество на предметы, которые до сих пор оставались за пределами обычного зрения (Essey, Supplementary to the Preface.— WPW, 951). Произведения истинных поэтов воспринимаются с трудом — они должны преодолеть неизбежное внутреннее сопротивление читателей, между тем как творения экстравагантные, поверхностно смелые доходят сразу, без малейшего усилия.

Не было еще эпохи, презрительно объявляет Вордсворт, когда бы с такой охотой читались скверные стихи. Но, по счастью, они быстро гибнут, тогда как хорошие сохраняются, если героические страсти, характерные для литературы древности, соединяются в них с глубиной мысли, свойственной более позднему времени, если в них живет та высокая гуманность, которая растет из познания прошлого и предвидения будущего. Вордсворт заключает гордым призывом: он не может склоняться перед мнением публики, но готов всегда чтить мнение народа и доверяет его коллективной мудрости. Он решается отдать на его суд свои стихи только потому, что твердо верит — во имя счастья человека они расширяют область доступных ему чувств (Essay, Supplementary to the Preface.— WPW, 952, 953).

Во всех своих рассуждениях Вордсворт до конца остается тесно связанным с эстетиками-сенсуалистами XVIII в. Как и они, он не устает подчеркивать зависимость личности от воспринятых впечатлений. Природа обладает «способностями», которые сами по себе «поражают ум настолько, что мы можем питать его, оставаясь в состоянии мудрой пассивности» (Expostulation and Reply). Чувства, рассудок, воображение, высшие функции сознания, одинаково существенные для поэта, формируются в общении с природой. Сопоставляя творческий процесс с процессом индивидуального развития, Вордсворт (вслед за Хартли) считает, что сущность обоих этих процессов тождественна; постепенно данные, добываемые нашими ощущениями и имеющие как в детстве, так и на начальных стадиях творчества решающее значение, перерабатываются воображением, и тогда сознание (mind) становится хозяином и господином внешних чувств и в свою очередь преобразует мир.

Воображение, считает Вордсворт, открывает внутреннюю жизнь природы, любовь к которой будет «жалкой», если «не освящена любовью еще более высокой... вдохновленной небом... и устремленной к трону всевышнего»⁸. Любовь к природе является, с точки зрения Вордсворта, одновременно стимулом для развития воображения, любви

⁸ Unless this love by a still higher love be hallowed... By Heaven inspired... Bearing a tribute to the Almighty's Throne (The Prelude, XIV, 181—187).

к ближнему и богу. Тожественность творческой силы природы, сознания человека и бога составляет главную тему «Прелюдии».

Такая неоплатоническая концепция, осложненная религиозным мировосприятием Вордсворта, характерна для ряда теоретиков XVIII в.; ближе всех к нему эстетика А. Алисона. Его мысли о значении детского восприятия природы для последующего развития человека и поэта, о связи воображения с религией, о недостаточной восприимчивости большинства к красоте материального мира и об обязанности поэта раскрыть эту красоту, устранить усыпляющее влияние привычки не прошли для Вордсворта бесследно. Хотя высшую стадию творческого процесса он толкует идеалистически, его трактовка низшей стадии — наблюдения и описания — тоже эмпирическая и сенсуалистическая. Но в отличие от теоретиков XVIII в., он высказывает недоверие рассудку, который слишком легко может стать рабом страстей или подчиниться низкому расчету. Истинное знание вырастает только из единства разума, чувства и воображения.

6

Вордсворт, как и Кольридж, стремился привести весь мир к некоему единству, но не шел к нему путями чистого спиритуализма. Основой всякого индивидуального развития он считает ощущения, которые со временем превращаются в суждения и эмоции, то есть духовные ценности, выходящие за пределы ощущения.

Вордсворт, таким образом, следует обоим главным течениям английской философской мысли XVIII в.: эмпирическому сенсуализму Хартли, в частности его учению об ассоциациях, и положениям неоплатоников об интуитивном постижении истины и красоты. В его собственном творчестве эти две столь различные системы своеобразно сочетались, отражая характерное для английской национальной традиции переплетение материалистических и идеалистических идей. «Чистого» идеализма немецких философов он, в отличие от Кольриджа, не принял.

Интуитивизм до конца уживается у Вордсворта с тенденциями рационалистическими: настоящие и глубокие

чувства для него те, которые проверены разумом (Reason in her most exalted mood). Чувства и вера, с его точки зрения, выше, чем холодный софистический рассудок, но разум контролирует чувства и в свою очередь возвышает их. В поэзии чувствительность и обоснованное суждение взаимодействуют.

Вордсворт даже в теоретических рассуждениях не мог отвлечься от себя. Его выводы о ремесле поэта и приводимые им примеры чаще всего были заимствованы из собственных стихов. На самые почтительные критические замечания Вордсворт отвечал отповедью, разъясняющей заблуждения рецензента и достоинства непонятых им произведений. Свою поэзию он воспринимал как эталон художественности, одинаково удовлетворяющий этическим и эстетическим критериям. Это, естественно, раздражало почти всех, с кем он общался, но нельзя не увидеть здесь веру Вордсворта в правоту своей позиции и ее художественного воплощения. Эта вера определяет и его литературные суждения, последовательные, хотя и узкие.

Из поэтов прошлых времен он ценил Чосера, Спенсера, Шекспира, Мильтона, писавших до того, как искусственные ограничения пагубно отозвались на судьбах поэзии. Но о Шекспире он отзывался гораздо сдержанней, чем другие романтики, и удивляется силе гения, восторжествовавшей над грубостью и непристойностью современной ему драматургии. Нравственная широта Шекспира, необузданность его чувств и образов не могли быть близки щепетильному «предвикторианскому» Вордсворту. Гораздо ближе ему Милтон — гражданин, наставник, теолог. У него Вордсворт учился в молодости технике сонета, к нему взывал, жалуясь на отсутствие ему подобных в современной Англии. Белый стих философских поэм Вордсворта тоже следует мильтоновскому, хотя и без характерных для последнего латинизированного синтаксиса и лексики. С Мильтоном рано стали сравнивать поэта и его современники. Китс, например, противопоставлял его Шекспиру именно как последователя Мильтона.

Из непосредственных предшественников своих Вордсворт любил Джеймса Томсона — за его вдумчивое внимание к неукрашенной природе, Томаса Перси — издателя самого популярного сборника народных баллад, Роберта Бернса — певца шотландской деревни, презревшего условности поэтического языка (poetic diction). Вордсворт

вступает в полемику с биографами Бернса, которые создают жалкий облик замечательного поэта. Разве печальные подробности его личной жизни помогут понять его стихи? Кто, кроме непроходимых тупиц и узколобых пуритан, не будет в восторге от «Тэма О'Шэнтера»? Кто не может понять, что в описании гуляки и пьяницы заключен нравственный урок? Бернс — настоящий поэт, ибо проникает через неприглядную поверхность вещей и находит радость в «проявлениях природы и делах человеческих» (WPrW, 160—162).

В литературе XVIII в. Вордсворт готов принять лишь то, что идет вразрез с господствующими классицистическими принципами. С этой точки зрения он хвалит баллады Перси и стихи Чаттертона. Из антиклассицистов он отвергает только Макферсона. Его псевдогероические стихи, фальсифицирующие природу и чувства, не имеют отношения ни к красоте, ни к истине. Они знаменуют ту ложную напыщенность, которая заключает в себе отрицание поэзии.

Главным объектом нападок Вордсворта являются классицисты Драйден, Поп, Джонсон. К ним причисляет он и сентименталиста Томаса Грея, который возбуждает у него даже больший полемический жар и чаще других используется в качестве отрицательного примера. Нарушая законы классицизма, Грей остается верен его высокой лексике. К тому же популярны в конце XVIII — начале XIX в. были именно эпигоны сентиментализма (и их версия «poetic diction»), а не Поп, Драйден и даже Джонсон. Поэтому Вордсворт готов, скрепя сердце, признать их талант и не без оговорок допустить, что они принесли известную пользу своей стране. Тем не менее поэт подчеркивает, что творчество классицистов было формальным, механическим, внутренне пустым: ухищрения ума подменяют в нем сердце и ложная мысль изъясняется на искусственном языке.

Такая критика вытекает из всей системы идей Вордсворта, из его романтической эстетики. Она же определила и его отношение к самым популярным поэтам его времени — Скотту, Байрону и Муру. Некоторую роль играло тут чувство обиды: он сам был беден, непризнан, осмеян, в то время как соперники, которых он считал менее талантливыми, преуспевали и наслаждались славой. Но принципиальный характер суждений поэта виден из того, как

тесно они связаны с основными его эстетическими взглядами, а также из независимости его отзывов о Скотте, Байроне, Муре от личного отношения к этим поэтам: Скотта он любил, Байрона терпеть не мог, а к Муру был равнодушен, но, пусть в неравной степени, критиковал всех трех. О Муре он говорил, что от его стихов пахнет парикмахерской и парфюмерной лавкой, что у него дар продевать кольца в уши и даже в нос. Поэзия его устремлена к пустым эффектам и лишена подлинного содержания.

Немногом лучше было мнение Вордсворта о поэзии Скотта. При всем дружеском расположении и уважении к нему Вордсворт даже самому Скотту приносит умеренную дань похвалы. Он сообщает, что прочитал «Мармиона» с удовольствием и полагает, что цель автора достигнута, хотя, со своей стороны, желал бы, чтобы эта цель была иная — какая именно, Скотт легко может себе представить, исходя из содержания и формы (*matter and manner*) сочинений самого Вордсворта (WL, I, 240, 4.8.1808). Так поэт противопоставляет себя Скотту. Только после прощальной их встречи в 1831 г. он написал романисту, тогда тяжело больному, два банально комплиментарных стихотворения. Зато Дороти Вордсворт, которая обычно была эхом своего брата, называет поэмы Скотта фальшивыми — в описаниях, в языке, в изображении страстей. «Они могут ослепить невежд, но не тронут естественные, чувствительные сердца. Мне жаль, что Вильяма здесь нет, а то бы он сказал вам, что думает» (WL, I, 425—526, 23.2.1811).

Не особенно высоко оценивал Вордсворт (а за ним Дороти) и романы Скотта. Он снисходительно отозвался о «Уэверли», но не одобрил «Гая Мэпперинга», в котором характеры преувеличены, приключения слишком явно выбраны ради живописного эффекта (WL, II, 667, 25.4.1815, 638—639). Словом, Скотт, хотя и в иной степени, чем Мур, казался Вордсворту поверхностным. Скотт, говорил он, переносит свои впечатления на бумагу слишком поспешно, без творческой обработки, между тем как спустя некоторое время, он бы смог воспроизвести «идеальную» или «существенную» правду.

В творчестве Скотта Вордсворт не находит, следовательно, того, что для него было главным: поэтического воображения. Еще решительнее отказывает он в этом Байрону — за его насмешки над «лекистами», за революционные и антицерковные взгляды, за «безнравственность».

Личная и политическая ненависть только усиливала неприятие Вордсвортом поэзии Байрона. Его талант Вордсворт считал поверхностным, склонным к эффектам и извращенным в соответствии с ложностью нравственной и политической позиции этого «скверного писателя». Молодого поэта Гиллиса он предостерегает от влияния «бешеного, бездарного барда барона Байрона» (bold, bad Bard Baron Byron.— WL, II, 712, 25.2.1816). «Этот человек сумасшедший,— пишет Вордсворт,— и, вероятно, кончит свою карьеру в сумасшедшем доме. Я никогда не думал о нем ничего иного с самого первого его появления в печати. Стихи о его личных делах (Fare thee well) вызывают во мне больше жалости, чем возмущения... Они отвратительны по чувству и презренны по выполнению». Вордсворта особенно раздражает строка: «Though my many faults deface me» (WL, II, 734—735, 18.4.1816). Он равно осуждает язык и чувства Байрона. «Знаменитые строфы об одиночестве (Чайльд-Гарольд, II, 25—27)... очень плохи в поэтическом отношении, в особенности строчка: «Minions of grandeur shrinking from distress», которая, вопреки всякому синтаксису, втиснута ради рифмы (II, 26)» (WL, II, 789—790, 9.6.1817). Вордсворт далее противопоставляет эти строки своим, в «Аббатстве Тинтерн». При слишком очевидной предвзятости и ограниченности критики Вордсворта существенно подчеркнуть ее органический характер: осуждение системы мыслей и чувств неотделимо от осуждения стиля. Вордсворт заявляет, что следовало бы специально заняться изучением языка Байрона — по его мнению, из рук вопиющего скверного. Аналогичные претензии предъявляет он и Скотту (WL, II, 598, 5.5.1814).

7

Неприязнь к риторике сочетается у Вордсворта с критикой бедности языка и фактографичности описания, не озабоченного воображением. Картины Крабба, писал он, «правдивы, но не в высшем смысле этого слова... 19 из 20-ти просто воспроизводят факты; Муза имеет к ним столь же мало отношения, сколько к собранию медицинских или судебных отчетов» (WL, I, 244, 29.9.1808). Для Вордсворта в равной мере неприемлемы скудость воображения и излишняя пылкость фантазии, которая обле-

дается в пестрый наряд, противоречащий правде чувства.

Из современников своих Вордсворт, в сущности, ценит только тех поэтов и писателей, которые были близки ему своим пониманием воображения и поэтического языка. К ним относятся Чарльз Лэм, отчасти Шелли и Китс, в которых он чувствовал учеников и почитателей. Жажда прозелитизма и препятствия, которые он встречал на своем пути, усиливали догматизм поэта; упрямое нежелание вникать в системы чуждых ему образов и идей ограничивало как его поэзию, так и философию искусства.

Тем не менее и теория, и практика Вордсворта, концепция видоизменяющей, объединяющей и познавательной функции воображения, настоящие на диалектике формы и содержания оказали заметное влияние на развитие эстетических понятий в Англии. Вслед за Кольриджем он выдвигает распространившееся в дальнейшем учение об органической форме, органическом единстве (...organic power, The vital spirit of a perfect form.— The Prelude). По его убеждению, слова, если они не воплощают мысль, а только одевают ее, приобретают развращающую и разрушительную силу. Чтобы этого не было, образы поэта должны вытекать из его чувств и привычных раздумий. Только тогда они смогут воздействовать на читателей. За требованием реформировать поэтический язык стоит вера в цивилизующую, облагораживающую силу искусства, отвечающего насущным потребностям человечества.

Если новизна тематики Вордсворта была относительной (сам поэт склонен был эту новизну преувеличивать), то гораздо новее было этическое осмысление темы — попытка философски обосновать взгляд на крестьянина-труженика как носителя общеобязательного нравственного начала. Новыми были и интроспективный взгляд поэта на собственное развитие, и анализ творческого процесса, и сочетание отвлеченной мысли с лирической непосредственностью. Личные эмоции воплощаются у него в объективированные образы, чаще всего имеющие символическое значение. Баллада так же эффективно маскировала личные эмоции, как и объективное повествование, например в «Разоренной хижине».

Нововведения Вордсворта подчинены продуманной системе взглядов, исканиям, осознанным и мужественным, вопреки непониманию и иронии окружающих. Он пишет о

муках слова, о том, как много лежит за пределами его досягаемости из-за печального бессилия человеческой речи.

Вордсворт твердо придерживался принципа: изображать человека через естественные явления природы. Из идеи об органической их связи исходят все образы поэта. Так, стихотворение «Жил мальчик» (*There was a boy*) строится на сопоставлении озера, отражающего небо, и мальчика, поглощающего впечатления внешнего мира.

Неотторжимость личности от окружающего передается Вордсвортом с помощью символов. Они возникают уже в ранней поэме «Вина и скорбь», в соответствии между реальным, мрачным пейзажем и «внутренним ландшафтом вины», преследующим убийцу. Напротив, доброе начало имеет символическую параллель и вместе с тем поддержку в благих силах природы, порожденных божественной волей.

Внимание поэта сосредоточено на «повседневном лице природы» (*Nature's daily face*) потому, что все ее проявления оказываются коррелятами душевных состояний. Успех или неуспех его произведений зависит от того, насколько ему удастся создать равновесие символически соотносенных явлений природы и внутренней жизни.

Символический характер имеют также вновь и вновь возникающие в его стихах образы: покинутая женщина, беззащитный старик, ребенок, выражающий вечную юность духа, естественность чувств, которую отчасти должен сохранить и взрослый. Эти символы создаются воображением, которое придает буквальному переносное значение. Преображение с его помощью повседневных явлений составляет едва ли не центральную задачу Вордсворта. Он решает ее, строя свои описания из простейших элементов, которые получают высокий смысл, пройдя через душевный опыт поэта.

Такому преображению подвергается, например, напугавшая мальчика-Вордсворта мрачная картина: «нагая пустошь» (*Bare Common*), «обнаженный пруд у подножия холмов» (*a naked Pool that lay beneath the hills*), «маяк на вершине» (*the Beacon on the summit*), а «еще ближе девушка несла кувшин на голове и, казалось, с трудом двигалась против дующего ветра» (*A girl who bore a pitcher on her head/And seemed with difficult steps to force her way/Against the blowing wind.*— *The Prelude*, XII, 248—

253). Из скупых, реальных деталей рождается пейзаж, символически передающий одиночество, страх человека, его борьбу с враждебными стихиями ⁹. Создать из таких слагаемых «ландшафт души», мир обобщенных переживаний, не прибегая к традиционным поэтизмам, — таково было стремление Вордсворта. В «Строках к сестре» (To my Sister) весенняя радость природы и поэта воспринимается тем живее, что изливается она на «голые деревья, голые горные вершины и на траву в зеленом поле» (the bare trees and mountains bare/And grass in the green field). Нагота пейзажа освещается просветленным настроением автора.

В стихотворении о смерти возлюбленной отчаяние потери подчеркивается спокойной отрешенностью, с какой Вордсворт, прямо не выражая свои чувства, говорит о неотвратимости физического разрушения. Бездна заключительной строфы с ее бесстрастным перечислением примет смерти, принудившей любимую вечно оставаться в земле вместе с камнями и скалами ¹⁰, усилена контрастом с традиционным оптимизмом вступительной строфы, в которой «она», как требует поэтический канон, представляется «ему» чуждой всего земного. Строгая простота и сдержанность, полное отсутствие традиционного описания (хотя бы красоты возлюбленной) и «принятых» тропов, передают горе, слишком сильное для каких бы то ни было слов, кроме самых буквальных, лишь в контексте обретающих глубокий смысл.

Вордсворт мало склонен к метафорическому словопотреблению. Редкие его метафоры имеют философское, познавательное значение, иногда оказываются своего рода психологическими открытиями: таковы «болезненные радости» (aching joys), «головокружительные восторги» (dizzy raptures), «тихая печальная музыка человечности» (the still, sad music of humanity). Соединение посредством анафорического союза «and» элементов пейзажа:

⁹ Cp.: ...the wind and sleety rain, / And all the business of the elements, / The single sheep, and the one blasted tree, / And the bleak music of that old stone wall... (The Prelude, XII, 317—321).

¹⁰ No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees!

(A Slumber did my Spirit Seal)

«света заходящих солнц» (the light of setting suns), «круглого океана» (the round ocean), «живого воздуха» (the living air), «синего неба» (the blue sky) с «сознанием человека» (the mind of man), хотя и не создает тропа, приобретает характер невысказанного сравнения, так как сознание человека приравнивается к вселенной — солнцу, океану, воздуху, небу («Tintern Abbey»). Открытие сходства, недоступного поверхностному взгляду, связано с пониманием противоречивости явлений природы и духа. Отсюда столь важные в поэзии Вордсворта гармонические сочетания света и тьмы, радости и печали. Он утверждает, что сознание человека складывается подобно гармонии музыки. Тайное, невидимое искусство примиряет противоречивые начала и заставляет их пребывать вместе.

У Вордсворта появляются такие нововведения, как смелое словообразование¹¹, несложность синтаксических построений, употребление слов в простейших значениях, включая слова из домашнего обихода и крестьянского быта, в том числе и такие, которые вызывают антипоэтические представления. Но важнее было новое отношение к слову: отказ от поэтизмов, за которыми не стоит новое видение мира, недоверие к привычным тропам и особенно к их обилию, смело ассоциативный характер мышления, связывающий чувства и понятия человека с целой Вселенной и вместе с тем с символически передающим их смысл разнообразием деталей из жизни природы.

* * *

Круг чувств, занимавших Вордсворта и определивших созданный им поэтический мир, не очень велик. В поздние годы он сосредоточен на преодолении чувственного «я» и приобщении к гармонии веры и самоотречения, а в ранние годы — преимущественно на росте сознания и выработке нравственных критериев под воздействием природы, с одной стороны, и страдания и несправедливости, с другой. Тем не менее в этих чувствах было немало важ-

¹¹ Характерные для Вордсворта словообразования (under-sense, under-thirst, heart-humiliating, heart-blessing, heart-experiences, soul-illumination, after-meditation, master-beings, master-light, primrose-time, soft-eyed music, slow-waving boughs). Ср.: *Groom B. Wordsworth. The Diction of Poetry from Spenser to Bridges.* Toronto, 1953, p. 175—176.

ного, общечеловеческого, сохраняющего значение и поныне.

Несмотря на воодушевлявшую Вордсворта идеалистическую натурфилософию, поэзия его лучшего, творческого десятилетия — целиком земная, свободная от мистицизма, проникнутая красотой обыденных явлений и простых переживаний. По-прежнему интересно его истомление механизма внутреннего развития и творческого процесса, его понимание миссии поэта и решающего значения авторской позиции для воспроизведения действительности. Он всегда помнил, что поэту одинаково необходимо индивидуальное видение, иначе ему нечего сказать людям, и умение писать так, чтобы его стихи говорили чувствам всеобщим¹².

Модифицирующая, животворная, объединяющая, очищающая функция воображения, о которой, как и Колридж, утверждает Вордсворт, определяет «точку зрения» — то отношение автора к объекту описания, которое, по мысли поэта, выявляет вторичное значение объекта по сравнению с субъектом и неповторимостью его восприятия. Отсюда, не менее, чем из общепозитической позиции Вордсворта, согласно которой поэт не смеет не быть учителем и просветителем, вытекает вера в высокий духовный авторитет поэзии, в тягчайшую нравственную ответственность поэта. Такое отношение к собственному ремеслу проникнуто самоуважением и уважением к людям.

Как говорил Вильям Хэзлитт, ученик, почитатель, а в позднейшие годы ожесточенный противник Вордсворта, «его сельская муза едва отрывает крылья от земли... Он не прибегает ни к фигурам красноречия, ни к фантазии... ни к пышной механике мифологии, ни к роскошным краскам поэтической речи. Его стиль разговорный, он изрекает доморощенные истины. Для него нет ничего более высокого, чем надежды людей, более глубокого, чем человеческое сердце... Он берет простейшие элементы природы и сознания человека, самые общие условия, неотделимые от нашего существования, и стремится составить из них новую систему поэзии... Его муза — уравнилительница... Он возвышает низкое энергией своих устремлений, он одевает наготу красотой и величием из запаса собственных воспоминаний» (HCW, XI, 87—90).

¹² Owen W. J. B. Wordsworth as Critic. Toronto, 1971, p. 233.

В памяти читателей романы Вальтера Скотта заслопили как его поэтические, так и историко-критические сочинения. Между тем, хотя он не был теоретиком искусства, его многочисленные статьи и книги, посвященные литературе прошлого и настоящего, поднимают такие важные вопросы, так явно соотносятся с его художественными произведениями, так существенны для правильного их истолкования, что заслуживают пристального изучения.

Общественные и эстетические взгляды Скотта рано сложились и мало менялись. Поэтому можно говорить о его воззрениях в целом, не характеризуя этапы их становления, фактически завершившегося до наступления наиболее плодотворного периода его жизни, когда были созданы его исторические романы.

Решающее влияние на формирование будущего романиста оказала английская культура XVIII в. — реалистический роман, сентиментальная поэзия, драма и комедия, и в особенности литературное движение конца столетия, проявившееся в возрождении интереса к народному творчеству, к готике, к старым поэтам и, более всего, к Шекспиру, а также в отказе от строгого подчинения предписаниям классицистической поэтики, сформулированном еще Эдвардом Юнгом в трактате «Об оригинальном творчестве» (*On Original Art*, 1759).

1

Эстетика Вальтера Скотта зиждется на представлении об исторической обусловленности литературного процесса, об отражении в нем развития общества и возрастающем осмыслении этого развития индивидами, составляющими общество. С такой точки зрения Скотт подходит, например, к жизни и творчеству Джона Драйдена. Произведения

его интересуют Скотта как своего рода сжатая история английской литературы за пятьдесят лет. Цель исследования он формулирует так: «...показать, насколько век обязан поэту и насколько поэт испытал влияние вкусов и нравов века» (SPrW, I, 1). Поэзию Драйдена Скотт ставит в связь с его положением при дворе, с особенностями английского театра эпохи Реставрации и общими факторами, определявшими состояние искусства и людей искусства в царствование последних Стюартов.

Историчны замечательные работы Скотта «Эссе о драме» (Essay on the Drama, 1819) и «Эссе о рыцарском романе» (Essay on Romance, 1824). Краткий очерк драмы дается в единстве с эволюцией культуры и нравов. Поистине, на этих страницах закладываются основы культурно-исторического метода, которому предстояло победить в литературоведении много лет спустя. Скотт подчеркивает, например, зависимость Шекспира от формировавшей его эпохи. Его ошибки — ошибки времени, и им не должен следовать драматург наших дней (SPrW, IV, 378, 361).

Так же подходит Скотт к изучению жанра «Romance». Он пишет: «Повествования, сходные с рыцарскими романами, но видоизмененные в соответствии с нравами и состоянием общества должны естественно возникать во всех частях света» (SPrW, IV, 289) при сходном уровне цивилизации.

Исходя из определяющего значения истории для развития литературы, а также и предмета литературы — человеческих отношений, Скотт формулирует задачи исторического романа. Он должен, опираясь на подлинные факты, изобразить, как «жили, думали, чувствовали люди прошлых веков, почему поступали так, а не иначе под давлением обстоятельств и политических страстей. Если приметы ушедшего века воспроизводятся чертами верными и вместе с тем впечатляющими . . . если автор занимает место на скамье историков своего времени и своей страны . . . ему одинаково подвластны великие события и мелкие эпизоды из истории нравов ушедших, которые он прославляет, в отличие от нравов ныне господствующих. Тесно общаясь с живыми и мертвыми, он силой своего разума отделяет черты индивидуально-характерные от общих видовых, а его воображение воссоздает эпоху и ее героев, показывая, как они мыслили и говорили» (SPrW, VI, 436; SWN, XXVIII, 71—72).

Самым важным Скотту кажется проникновение в нравы и духовную жизнь народа — в то, что теперь принято называть социальной психологией. Главное преступление он видит в «нарушении исторической правды . . . объединении в общем танце кринолинов и узких платьев, огромных париков и непудренных волос» (SPrW, VI, 436).

В одной из немногих резко отрицательных и холодно иронических рецензий Скотта отвергается написанная Годвином «Жизнь Чосера», ибо автора занимает не истина, не то, что было на самом деле, а то, что могло или должно было произойти в соответствии с его домыслами. Хотя романы Годвина «якобы основаны на реальной истории», его рыцари «говорят на языке его так называемой философии, в полном несогласии с веком и собой» (SPrW, VI, 39—40).

Использование художественных образов для иллюстрации отвлеченных идей Скотт считает недостойным романиста, который должен с одинаковой тщательностью избегать двух опасностей — недостаточной объективности, в особенности при характеристике лиц, не вызывающих его сочувствия, и объективности чрезмерной, за которой следует утрата моральной оценки. В мистификаторской статье о самом себе Скотт с одобрением отмечает, что автор «Пуритан» отдал должное драматической сложности изображенной им борьбы, объяснил взаимное непонимание и ожесточение противников и его неизбежность, но не изобразил ни тех, ни других в одних черных или в одних светлых тонах. В то же время и тем, и другим писатель выносит свой приговор. Так, об одном из персонажей, полковнике Клеверхаусе, Скотт-рецензент судит столь же строго, сколь его герой, разумный и гуманный Генри Мортон, который ясно понимает, что, хотя Клеверхаус руководится четким, пусть односторонним, кодексом чести, он, несмотря на блеск ума и знание людей, — жестокий фанатик, непростительно легко проливающий кровь тех, кто стоит вне его касты, и презирающий почти весь народ своей страны. Объективность характеристики Клеверхауса сочетается, таким образом, с ясной моральной оценкой. В рецензии Скотт противопоставляет воплощенным в Клеверхаусе силам борьбы и ненависти живое нравственное чувство слепой крестьянки, «терпеливой, доброй, великодушной, богобоязненной» (SPrW, VI, 438).

Лучшей аргументацией общих положений об особенностях исторического жанра служат сами романы Скотта. Он сумел обрисовать свои персонажи в соотношении с историческими силами, их породившими и способствовавшими их формированию. Из 2800 героев, населяющих романы «автора Уэверли», едва ли найдутся такие, которые бы не были плотью от плоти своей среды в ясно определенный отрезок времени.

В центре внимания Скотта — воздействие на человека его непосредственного окружения и отдаленного прошлого. Чувство взаимозависимости людских жизней, их сложных переплетений пронизывает романы Скотта. Каждый герой соотнесен с выше- и нижестоящими, старшими и младшими, друзьями и врагами, единомышленниками и идейными противниками. Из совокупности этих связей персонажа вырастает его целостный облик.

Скотт видел в человеке как бы фокус перекрещивающихся взаимодействий: независимо от собственной воли, его слова, поступки, предубеждения, жесты выдают национальность, религию и традиции, которые сделали его таким, как он есть¹. Поэтому Скотту особенно удаются портреты тех, кто принадлежит к замкнутому кругу, огражденному от влияний большого мира, который утратил традиционные обычаи и верования (Эван Ду — «Уэверли», Дэнди Диммонт — «Гай Мэнперинг», Дэви Динз — «Эдинбургская темница»). У них сильнее чувство исторической преемственности, верности обычаям отцов — и потому столкновение их с новыми силами истории принимает трагический оборот, выявляющий их характеры.

К величайшим творческим удачам романиста принадлежит героиня «Эдинбургской темницы» Джини Динз, крестьянка из захолустной шотландской деревушки — образ в высочайшей степени социально и национально обусловленный и в то же время неповторимо индивидуальный.

Джини Динз отказывается ценой лжесвидетельства спасти от позорной казни свою сестру, обвиненную в детоубийстве. Этот отказ продиктован истовой набожностью, унаследованной у борющихся за свою веру пред-

¹ Cecil D. Sir Walter Scott. London, 1933, p. 5—6.

ков». Но из любви к сестре Джини пускается в далекий и опасный путь в Лондон, где она добивается прощения для невинно осужденной. Ее обращение к королеве, в котором смиренная мольба соединяется с исполненным достоинства призывом к справедливости, цитируется как образец истинно народного красноречия, подчеркнутого шотландским диалектом говорящей.

Природный ум, мужество и независимость Джини еще громче звучат в ее совете всесильному герцогу Аргайльскому: «Если вам когда-нибудь придется беседовать с теми, кто стоит выше вас (хотя с моей стороны, быть может, и не очень-то вежливо говорить об этом), вы только подумайте, что никак не может быть такого расстояния между ними и вами, как между бедной Джини Динз из селения св. Леонарда и герцогом Аргайльским, и не отступайтесь, не падайте духом после первого грубого ответа» (SWN, XII, 187).

Неизмеримая социальная дистанция, отделяющая бедную, малограмотную девушку от блистательного вельможи, не мешает ей напомнить ему, что различие состояний не должно препятствовать ему в исполнении своего человеческого долга.

Добившись освобождения сестры, Джини отказывается осматривать Лондон. Для нее он только «лес мрачных домов». Зато при виде роскошных лугов возле дворца она говорит: «Вот это отличное, богатое пастбище для коров, и порода скота здесь хорошая . . . но по мне, так на скалы возле Артурова Стула, когда море плещет вокруг них, гулять так же приятно» (SWN, XII, 191). И герцог улыбается, слушая эти «профессиональные и национальные» оценки. Он вступает с Джини в обстоятельный разговор и выслушивает множество пронизательных суждений по поводу молочного хозяйства и крестьянского труда в Шотландии. Во власти Аргайла дать приход жениху Джини и хорошее место ее отцу, но никто, кроме нее, не может изготовить для герцога настоящий шотландский сыр. Скотт стоит на страже достоинства своей героини и настаивает на том, что она никого не ниже, а почти всех выше. «Милость», оказанная ей герцогом, была лишь актом справедливости, и Джини расплатилась за нее сполна.

Вместе с тем Скотт позволяет увидеть, что его героиня способна и на мелкие чувства зависти и ревности, которые

ей с трудом удается в себе подавить: получив известие о том, что сестра стала знатной и образованной дамой, Джини и рада, и задета, и самолюбивая досада примешивается к сестринской любви, во имя которой она предприняла свое героическое путешествие. При всем уважении к церкви Джини с трудом терпит бесконечные догматические споры между отцом и мужем; не без раздражения напоминает она им, что и святые могут уподобиться коровам, которые тянут одну веревку в разные стороны. Проницательность и здравый смысл соединяются у нее с наивностью и ограниченностью религиозного мышления, трезвый практицизм — с великодушной жертвенностью, независимость чувств — с некритическим отношением к привитым ей нравственным и социальным понятиям и осуждением всего, что выходит за их пределы. Так создается точно локализованный образ, в котором строгая детерминированность сочетается с индивидуальным своеобразием, а моральная высота — с обыкновенными женскими слабостями и лукавством.

2

В духе эстетики романтизма историческое неотделимо для Скотта от национального. Он понимал, что общественные движения облекаются в национальные формы, которые придают окраску культуре, верованиям, образу мышления народов. Признание ценности их векового социального опыта вытекает из особенностей историзма Скотта. Даже горячий шотландский патриотизм не мешал ему интересоваться другими странами и обычаями. Сталкиваясь на краю земли, в Аравийской пустыне, шотландца и сарацина («Талисман»), Скотт иронизирует по поводу их неумения понять друг друга. С характерной объективностью Скотт говорит, что из двух большую терпимость проявляет сарацин, который «читит основателя христианской веры, хотя осуждает доктрины, сплетенные священниками» (SWN, XXXVIII, 61).

Столкновение этих двух миров показывает относительность представлений, выработанных веками некритической мысли. В таком же свете рисует Скотт беседы презирующих друг друга саксонца и француза («Граф Роберт Парижский»). Любопытно, что в обоих названных романах

каждый из антагонистов отказывается от осуждения другого, когда убеждается в его мужестве и благородстве. Национальное при всей его специфичности и многокрасочности выступает как оболочка, в которую заключена подлинная человеческая сущность. Поэтому доблестному норманну Ричарду I гораздо легче установить контакт со смелым и мудрым султаном, чем со своими «собратьями во Христе» — государями Европы, вместе с ним явившимися отвоевывать гроб господен. Он даже готов выдать за мусульманского властителя свою кузину — набожную католичку и владетельную принцессу.

Задачей историка Скотт считает как обнаружение и раскрытие человеческой сущности во многообразии ее временной и национальной обусловленности, так и воссоздание характера и облика народа в целом, складывающихся из взаимодействия национального своеобразия и психологических особенностей индивидуумов и масс. Под таким углом зрения рассматривает Скотт столкновение между английской и шотландской армиями в 1745 г. («Уэверли»).

За их враждой, показывает романист, стояло различие социальных, политических, культурных уровней, но обе они были превосходно обучены, «каждая на свой лад», то есть в соответствии с присущим ей национальным характером (SWN, II, 164). Понятие это для Скотта не метафизично, не статично, а целиком исторически детерминировано. Стойкость и упрямство шотландцев он объясняет их длительной войной за независимость от Англии (SWN, XXXVIII, 143—144); подробно мотивирует он и грубые суеверия своих сородичей, непонятные их более просвещенным соседям (SWN, VI, 410). Диалектика национального и исторического, общего и индивидуального раскрывается в скоттовской характеристике Наполеона, в которой личные особенности и судьба императора рассматриваются как функция от европейской политики, от его умения приспособливаться к характеру и вкусам французов (SPrW, IV, 120).

Так диалектическая связь индивидуального и национально-исторического начал проявляется в трактовке не только второстепенных, но и главных героев великих событий. Значение исторической личности для Скотта определяется тем, насколько полно в ней воплощаются черты, важные и нужные для выполняемой ею социальной роли. С этой точки зрения Скотт анализирует характеры

Елизаветы I, Людовика XI и Карла Бургундского («Кенильворт», «Квентин Дорвард», «Анна Гейерштейнская»).

О Византии Скотт пишет: «Рабский и деспотический строй, установленный в империи, уже давно начисто разрушил тот дух гражданственности, который вдохновлял свободную историю Рима... Алексей Комнин был в положении монарха, значение которого скорее определяется богатством и положением его предшественников... Если поэтому во время беспокойного своего пребывания у власти на троне Востока он был вынужден придерживаться низкой и лживой политики . . . если он, как правило, прибегал к хитрости и притворству вместо мудрости и к коварству вместо мужества, его уловки скорее позорили его век, чем его самого...» (SWN, XLVI, 45—46, 48—49).

Таким образом, отрицательные стороны царствования Алексия были, по мнению Скотта, результатом многолетней системы управления в Константинополе. Писатель находит для героя еще одно оправдание, сформулированное по правилам диалектической логики: «Как ни скромны были его меры, они были более полезны для его империи, чем могли бы быть меры более гордого государя в тех же обстоятельствах» (SWN, XLVI, 50). Почти так же характеризовал Скотт Людовика XI и, хотя и в несколько ином плане, Карла II в романе «Пeverил Пик», где личные недостатки короля не только порождены эпохой, но отчасти отвечают ее требованиям.

Личность и поведение монарха с неизбежностью оказываются производными от общественно-политической обстановки в его царствование; если его черты обусловлены временем, то и время, в свою очередь, обусловлено тем, насколько удастся лицу, стоящему у власти, угадать потребности века и подчинить им себя и свою политику².

Оценивая исторические персонажи по их месту в решающих конфликтах современной им общественной жизни, Скотт рисует Елизавету Тюдор и Марию Стюарт. Писатель уверяет, что к истории английской королевы он обратился под впечатлением успеха рассказа о ее несчастной шотландской сопернице («Аббат»). Эти слова создают ложное впечатление, будто повод к написанию «Кенильворта» был только внешний, тогда как в переходе от одной героини к

² См. об этом: *Реизов Б. Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.—Л., 1965, с. 229—231, 249—250, 263.

другой есть глубокая закономерность, органическая для Скотта потребность осветить обе стороны исторического события, противопоставить друг другу борющихся между собой противников.

Скотт не скрывает своей симпатии к Марии; восхищение ее умом, обаянием и твердостью в выпавших на ее долю несчастьях было для шотландского патриота почти неизбежно. Но он понимал историческую обреченность ветреной королевы. Поэтому в его изображении борьба Марии за власть была проиграна до того, как началась. За ней стоят отжившие силы: религия, скомпрометированная в глазах народа, монархическая идея в форме, для Шотландии неприемлемой, и непопулярная в народе внешнеполитическая ориентация. Увлекаемая страстями и женским тщеславием, Мария не в состоянии оценить сложность обстановки.

Напротив, Елизавета сильна поддержкой народа, ее дипломатия успешна и гибка, ее политика, несмотря на частые нарушения прав личности, в целом отвечает интересам государства. Пока Мария в ожидании великой битвы за царствование занимается булавочной войной со своей тюремщицей, Елизавета уже продумывает, как поступить с ненавистной соперницей после ее поражения. Победа остается на стороне той, которая при меньшем благородстве вернее угадала нужды исторического развития.

По убеждению Скотта, субъективно благородные намерения не всегда могут помочь людям сделать правильный исторический выбор (примером тому служат барон Бредуордин и Флора Мак-Айвор — «Уэверли»), так же как отсутствие благородства не обязательно имеет следствием выбор ложного исторического пути: вполне разумным политиком изображен, например, беспринципный сэр Вильям Аштон («Ламмермурская невеста»).

Благородство само по себе не может спасти обреченного дела; самый тот факт, что служит оно безнадёжной цели, является доказательством его внутренней ущербности. Так обрисована деятельность Редгонтлета, Джеффри Пика, сэра Генри Ли («Редгонтлет», «Певэрил Пик», «Вудсток»). Напротив, если персонажи, в нравственном отношении двусмысленные, проводят политику, исторически оправданную, они тем самым компрометируют дело, которому служат. Именно так рисует Скотт Людовика XI и его приспешников («Квентин Дорвард»).

Соотношение нравственных и социальных факторов в развитии истории и деятельности ее героев составляет, таким образом, одну из важнейших тем Скотта. Долгом исторического романиста он считает в форме увлекательного вымысла показать, как человечество через борьбу, победы и поражения движется от грубых примитивных нравов к более высоким и цивилизованным. Поэтому Скотт охотно изображает переломные для судьбы народов эпохи. Он объясняет, что царствование Иакова I представляет благоприятный объект для романиста, ибо «наиболее живописным периодом истории является тот, когда грубые и дикие нравы варварского века только начинают обновляться и контрастируют с возрождением образованности, с проповедью новой реформированной веры» (SWN, XXVI, 12—13). Он считает, «что период сильнейших светотеней дает благородные темы для повествования, ибо . . . человеческие страсти возбуждены и стимулированы самыми могущественными мотивами, и нравы, образ мыслей, политические принципы борющихся партий отчетливо противостоят друг другу». Подобные периоды Скотт изобразил в «Уэверли», «Роб Рое», «Легенде о Монтрозе», «Пуританах», «Ламмермурской невесте». Личное единоборство, в которое вступают герои, отражает различие их общественных позиций и выявляет драматизм самого течения истории.

Каково бы ни было мнение Скотта об эстетической ценности, заключенной в изображении нарушенного общественного спокойствия, он рисует картины борьбы в надежде пробудить стремление к миру и порядку. В «Пертской красавице», например, бурная история средневекового города рассказана с точки зрения ремесленного населения. Скотт с похвалой отзывается о самосознании горожан, их чувстве собственного достоинства и готовности защищать его с оружием в руках, об отказе лучших из них переменить честное плебейское имя на рыцарское. Скотт изображает равновесие и процветание, царящие в городе Перте, когда каждому из классов гарантированы права и соответствующие обязанности, и утрату всего этого, когда гарантии общественного спокойствия нарушаются вышестоящими. Писатель выражает надежду, что его романы утешают, развлекают, внушают добрые чувства.

Высший долг романиста Скотт видит в объективности, в умении идти вопреки собственным национальным и поли-

тическим симпатиям³, в искусстве сочетать приверженность традиции с сознанием, что изменения необходимы, а развитие непрерывно. Условием этого он считает просвещенную терпимость романиста. Скотт питал отвращение ко всем видам фанатизма (см. «Пуритане», «Певерил Пик», «Талисман») ⁴ и был чужд религиозного рвения, хотя придерживался господствовавшей церкви. При известной традиционности нравственных воззрений, он терпим к отступлениям от принятой морали, а иной раз, учитывая грубые нравы века, довольствуется добродушной насмешкой по адресу виновников ее нарушений⁵. Однако он никогда не утрачивает морального критерия и во имя высшей справедливости наказывает нарушителей. Так, печальный конец постигает любовников в «Антикварии» и «Эдинбургской темнице».

Как ни замечательно у Скотта чувство исторической обусловленности моральных представлений, оно никогда не ведет его к релятивизму: есть понятия для Скотта незыблемые — верность слову, гуманности и долгу. Если страсти людские зависят от состояния прав и законов, то суть человека, его природа, с точки зрения романиста, остается неизменной (SWN, I, 106—107); значит, несмотря на различные в разные времена проявления нравственного чувства, главные критерии оценки их постоянны.

Соединение широты и твердости в общественных, религиозных и нравственных взглядах писателя определяет его понимание задач историка и романиста, оно же определяет достоинства и значение его литературной критики.

³ Так, несмотря на антипатию к деятелям революционной пуританской партии, Вальтер Скотт признает, что их поведение было следствием «странного разнообразия ошибок и заблуждений со стороны короля и его министров, со стороны парламента и его руководителей, со стороны объединенных королевств Англии и Шотландии по отношению друг к другу» (SWN, XXXIX, 279).

⁴ Фанатики, говаривал Скотт, учат, как надо отправляться к дьяволу во славу божью. См.: *Lockhart I. G. Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart., vol. IX. London—New York [s. a.], p. 231.*

⁵ Он повествует, например, о соломенной вдовушке, которая в отсутствие мужа-крестоносца родила сына от бога реки Твид. Мужу пришлось принять это объяснение и младенца, которым столь великодушно одарили его супруга и Твид. Последний, видимо, решил, что одного незаконного сына с этой четы хватит, и больше не тревожил их счастья (SWN, XXXVIII, 13—14).

Своеобразие литературной позиции Скотта обусловлено тем, что его взгляды и вкусы, формировавшиеся в период позднего Просвещения, подверглись воздействию романтической эпохи и сами оказали на нее значительное влияние. Скотт разделял свойственный просветителям рационалистический, эмпирический подход к литературным явлениям, рассматривая их в связи с обществом, материальной жизнью и культурой.

Вместе с тем, созрев под прямым влиянием просветительской идеологии и отпавляясь от нее, Скотт, как и другие романтики, несомненно, ощущал ее неадекватность напору новых социальных и исторических фактов. Скептически настроенный по отношению к атмосфере радостного волнения и надежд, пробужденных революцией, Скотт, однако, как и другие романтики, осмысляет бурно меняющийся мир и на каждом шагу чувствует недостаточность прежних метафизических посылок.

Прежде всего его отталкивает всякая умозрительность, все рационалистические планы совершенствования общества. Ему претят просветительское сомнение в божественном промысле и атеистические тенденции мысли XVIII в., провозглашение естественной свободной морали в противовес христианско-религиозной. Скотт называет атеизм «тнусной догмой» и отказывается думать, что существуют люди, всерьез его придерживающиеся (SJ, I, 44, 10.12.1825). Неверие и безнравственность для него почти синонимы.

Усвоив у историков XVIII в. умение связывать состояние идей, нравов и морали с породившей их средой, уважительное отношение к фактам и источникам, Скотт в то же время постиг и сложный характер взаимодействия среды и идеологии, общества и индивида, освободился от просветительской «безотносительности» и черпал сведения из легенд, сказаний, баллад, которыми пренебрегали мыслители прошлого века. Скотт полагал, что историк должен не только установить факты, но и раскрыть смысл многочисленных психологических ситуаций, с ними связанных: показать, например, как, с одной стороны, самые горячие чувства и отношения отступают под давлением политических разногласий, а с другой — как важно сохранять и укреплять эти чувства и отношения перед

лицом ожесточающей общественной борьбы. Только так можно найти основы для единства интересов и взаимной терпимости. Свои взгляды он излагает в обильных комментариях к романам.

В литературной критике Скотта историзм выливается в отрицание провозглашенного классицистами единого и вечного эстетического идеала. Настаивать на том, что каждая эпическая поэма должна следовать плану «Илиады» и «Энеиды», а каждая трагедия правилам Аристотеля,— значит уподобиться архитектору, который стал бы строить все дома с одинаковым числом окон и этажей. Скотт полусутоливо утверждает, что все мы обязаны Драйдену и его эссе о драме, «противостоящему засилию галльской критики, такой же благодарностью, как тем фанатикам, что ограничили деспотизм короны» (SPrW, I, 232—233). Он недоумевает по поводу взаимной нетерпимости французских и английских писателей и задает характерный вопрос: «Разве не возможен третий стиль, избегающий как английской вольности, так и французской строгости?» (SPrW, VI, 76). Даже уважаемого им Джонсона Скотт порицает за чрезмерную категоричность и резкость высказываний, за недостаток гибкости (SPrW, III, 143—144).

Для суждения о разных произведениях Скотт применяет разные критерии в соответствии с их природой и целями автора. Так, он отводит от Анны Радклифф обвинение в нелепости и неправдоподобии, ибо нельзя «требовать от нее того, чего она совершенно не собиралась писать». Нужно только ответить на вопрос, обладает ли какими-либо достоинствами избранный ею художественный жанр. «Литература так же разнообразна, как сама природа» (SPrW, III, 195).

Последний вывод целиком подчинен историческому образу мыслей, характерному для эпохи романтизма. Когда Скотт убеждает читателя, что есть свой особый смысл в идеалах христианских и сарацинских рыцарей («Талисман»), когда он наглядно демонстрирует преходящий характер идеалов рыцарства вообще и показывает, что эти идеалы, сыграв положительную роль, отмирают и тем пролагают путь новому прогрессу (SPrW, IV, 255), он стоит на почве историзма, порожденного великими потрясениями конца XVIII в. и осознанием иллюзорности абсолютных категорий, которые утверждали просветители в философии и классицисты в поэзии.

Отход от классицистической теории, противопоставление ее неподвижных канонов великому и разнообразному как жизнь Шекспиру, диалектический характер мышления, интерес к местному колориту и своеобразию, к единичному и индивидуальному, уважение к народному творчеству, к духовному облику народа, в особенности простого народа, в котором Скотт, как и Вордсворт, видит воплощение неиспорченного сознания, «самого лучшего судью» и подлинного выразителя национального характера, — все это принадлежит новым идеологическим течениям, выходящим за пределы просветительского XVIII в.

Характерен, например, интерес Скотта к сверхъестественному. Правда, в духе просветительского рационализма Скотт в своих романах находит нужным разумно объяснить описанные им таинственные явления, но, в отличие от просветителей, для него вера в сверхъестественное — не aberrация, не простое нарушение законов здравого смысла, но исторически обусловленная стадия в развитии сознания (SPrW, III, 167). Сверхъестественное, по Скотту, должно быть в строгом соотношении с другими, естественными элементами романа, непременно конкретными и в каждом отдельном случае совершенно индивидуальными. Порицая писателей, отдающих слишком много внимания типовому и видовому, Скотт утверждает один из основных своих эстетических принципов — конкретизацию и индивидуализацию. Они достигаются с помощью «детализации» подразумевающей «множество пустяжных обстоятельств» (SPrW, III, 223).

Деталь у Скотта обладает не только конкретностью, живописностью, но и исторической характерностью. Таково, например, изображение «живых подсвечников» в «Легенде о Монтрозе»: шотландский патриот Маколей предложил пари англичанам, заявляя, что владеет более дорогими подсвечниками, чем они. В доказательство его брат поставил вокруг пиршественного стола горцев, держащих в одной руке шпагу и в другой зажженный факел. Англичане признали себя побежденными. Эта деталь передает нищету, гордость и воинственность шотландцев, их враждебность к английским завоевателям. И говорят они в романах Скотта на родном наречии, живом и выразительном, в соответствии с верой писателя в красоту народной поэзии и слова. Использование их в романе для Скотта — дело убеждения и принципа.

Все это свидетельствует о приобщении писателя к эстетике романтизма с ее вниманием к конкретному, своеобразному, живописному, к страстям, побеждающим разум и волю, не вполне осознанным героями и часто скрываемым ими от самих себя. Тем не менее Скотт до конца сохраняет связи с доромантической эстетикой. Особенно характерен в этом смысле его трезвый анализ пружин и мотивов поступков, материалистическое толкование литературы и истории, внимание к презируемому романтиками «здравому смыслу», рационалистический склад его собственного мышления. Скотт разграничивает неестественное, т. е. случаи, когда изображаются герои, действующие вопреки характеру, им приданному, или вопреки человеческой природе вообще, и неправдоподобное, т. е. случаи, когда больше шансов против описанного течения событий, чем за него (SPrW, VI, 311).

Это рассуждение — образец критики с позиций «здравого смысла». Скотт остается верен эмпирико-сенсуалистическим психологическим методам английских эстетиков XVIII в. С их точки зрения прекрасным можно считать только то, что подражает истории подлинной, что производит на нас впечатление, благодаря сильным чувствам и страстям, возбужденным в нас событиями самой жизни. Поэтическое воображение собирает в единый идеальный предмет черты многих реальных предметов.

Хотя Скотт отвергал классицизм за то, что он искусственно воскрешает идеалы античности и нарушает правду жизни, его собственное воспитание было традиционно-классическим, то есть основанным на изучении и комментировании древних авторов. Британская культура XVIII в. в значительной своей части была пропитана античными влияниями и отражением их в сочинениях классицистов. Не говоря уже о Драйдене и Александре Попе, даже Свифт и Фильдинг, любимец Скотта, отдали дань классицизму.

Скотт отвергал просветительский рационализм и всяческую метафизику, презирал Вольтера и Руссо не только как мыслителей и моралистов, но и как художников, не интересовался «чистой» теорией, но его идеи, литературные и исторические, восходят к научным понятиям, распространенным в век Просвещения, хотя и видоизмененным в соответствии с «духом нового века».

Сближаясь с романтиками в своей готовности заменить

нормативный метод суждения о литературных произведениях методом историческим, Скотт, в отличие от них, считал здравый смысл важнее воображения. Задачу критики, он, как и просветители, видел в разъяснении (*elucidation*). Его отношение к искусству тоже, в основных, хотя и не во всех чертах, было просветительским. Он чужд характерному романтическому обожествлению поэзии. Культ воображения как единственно достоверного способа познания мира был для него лишен смысла.

Поэтому Скотт не склонен был смотреть на собственное творчество с той серьезностью, с какой относились к своей поэзии другие поэты романтизма. Он хорошо знал свои недостатки, никогда не считал себя утонченным стилистом, но не придавал этому значения, признавался, что пишет со страшной быстротой, думая только о том, чтобы читателю было интересно (SJ, I, 117, 12.11.1826).

Благоговейный восторг, с которым относились к искусству Кольридж, Вордсворт, Шелли, Китс, Скотту несвойствен. «Все изящные искусства,— пишет он,— своей высшей и законнейшей целью имеют воздействие на человеческие страсти, временное смягчение и облегчение самых беспокойных состояний духа, возбуждение удивления или ужаса, удовольствия или каких-либо других эмоций» (SJ, I, 118, 13.2.1826). Чрезмерного усложнения в искусстве Скотт не одобряет и в музыке предпочитает самые простые мелодии. Литературу, в отличие от других романтиков, он не считает самым высоким призванием и осуждает тех, кто ради нее отдаляется от жизни. «В бессмертие поэзии,— признается писатель,— верю менее твердо, чем в бессмертие души»⁶. Эта формулировка прямо противоположна уже цитированной декларации Вордсворта: «Поэзия бессмертна, как сердце человеческое».

4

Отношение Скотта к поэтам-лекистам было двойственным. Высоко ценя их талант, он далеко не все в их творчестве и философии принимал. Он восхищенно цитировал Вордсворта и Кольриджа, говорил об огромной силе поэмы «Кристабель» и признавал свой долг ее автору, но видел различие между литературными взглядами этих поэтов и своими.

⁶ *Buchan I. Walter Scott. London, 1932, p. 109.*

Скотту был чужд мистицизм Кольриджа и многое из теории Вордсворта об упрощении поэтической речи: «Если бы ими не владела несчастная мысль учредить новую школу в поэзии, они, безусловно, могли бы дать ей новый импульс, но мне кажется, они иной раз тратят энергию на поиски пути не то, что бы лучшего, но отличного от того, по которому шли их предшественники»⁷. Хваля воображение Вордсворта, его понимание страстей, Скотт подчеркивал свое несогласие с ним в «вопросах вкуса» и тематики стихов. «Фантазия и поэтический язык Кольриджа давно бы поставили его выше всех современников, если бы он умел сдерживать их с помощью здравого суждения и твердой воли»⁸.

Вместе с Вордсвортом Скотт считал простых людей лучшим объектом поэтического изображения, ибо на них меньше ощущается все выравнивающая сила культуры и они живее выражают владеющие ими страсти, но вкладывал в это положение иное содержание: для Вордсворта идея о «самом сильном языке», на котором говорят простые люди, на практике порой претворяется в обеднение речи; для Скотта язык шотландского крестьянства наполняется «античной силой и простотой, окрашенной восточным красноречием Священного писания . . . и они придают трогательность их скорби и достоинство их гневу»⁹.

Если Вордсворт и Кольридж критиковали Скотта за недостаточную, с их точки зрения, глубину и философичность его поэзии, не понимая, что «его чувство времени, ощущение относительности и инстинктивное понимание живой жизни сами по себе представляют философскую ценность»¹⁰, то Скотт не мог серьезно отнестись к занятой ими позиции учителей и пастырей человечества и считал претензии людей, лишенных понимания истории, преувеличенными, едва ли не комическими.

Из английских романтиков Скотт ближе всего к Бай-

⁷ Ball M. Walter Scott as a Critic of Literature. London, 1907, p. 89.

⁸ Ibid., p. 88.

⁹ Цит. по Jack I. English Literature 1815—1832. Oxford, 1963, p. 211. Фактически соглашаясь с позицией шотландского романиста, еще Пушкин в шутку писал про «грубого Вальтера Скотта, который никак не умеет заменить просторечие простомыслием» (Пушкин А. С. Опровержение на критики. — Полн. собр. соч., т. VII. М., 1949, с. 186).

¹⁰ Renwick W. L. English Literature 1789—1815. Oxford, 1963, p. 211.

рону и часто говорит о нем снежностью и уважением. Он ценит его «безграничный гений», великодушие, «полное презрение ко всяческой литературной аффектации»: пример Байрона «создал в поэзии своего рода верхнюю палату» (SJ, I, 11, 13). Скотт подчеркивает особую его заслугу: он занят не только поэзией.

Объединяет Скотта и Байрона трезвое понимание современных проблем, живое ощущение исторического процесса, соотнесение настоящего с прошлым, отталкивание от идеализма немецкой философии искусства, интенсивное чувство преемственности по отношению к завоеваниям как эмпирической и сенсуалистической мысли, так и художественной литературы предшествующего столетия.

В рецензии на третью песнь «Чайльд-Гарольда», опубликованную в разгар травли автора, Скотт пишет: «Каждый поэт должен бы, подобно лорду Байрону, уметь . . . передать читателю точный, определенный, ясный взгляд на пейзаж, чувство или действие, которые он собирается описать» (SPrW, I, 294). В рецензии на четвертую песнь Скотт превозносит несравненную оригинальность автора, смелость, с которой он пишет собственный портрет, глубину и мощь воодушевляющих его чувств. «Смысл преобладает у него над звуками, его взор с наслаждением созерцает природу, а сердце с жаром отвечает на зов свободы» (SPrW, VI, 188; ср. 184—185). С большой проницательностью Скотт отмечает ораторский характер дарования Байрона, отличительными чертами которого является «сила» (power) и необузданность воображения.

Защитником английского Парнаса, солнцем английской поэзии называл Скотт своего молодого соперника. Это не мешало ему критиковать религиозную, политическую и нравственную позицию Байрона. Сравнивая его «Каина» с поэмой Мильтона и силясь отвести от автора обвинение в кощунстве, Скотт мягко разъяснял, что нельзя возлагать на него ответственность за речи его героя Люцифера, который говорит, как и подобает дьяволу (точно такие аргументы приводил и сам поэт!), а ропот и возмущение Каина, как и всякое восстание против бога, возникает потому, что человек не понимает всего божественного замысла в целом и потому не покоряется, а негодует (BPW, V, 206).

Скотт отвергает политические и философские взгляды Байрона (bad metaphysics and worse politics. — SPrW, VI,

188). Он не понимает ни нападок поэта на Веллингтона и победу при Ватерлоо, ни его поддержки революции, тогда как «ему и другим агитаторам следовало бы понимать, что они толкают страну к ужасам гражданской войны». Скотт уверяет, что политический радикализм Байрона не серьезен: он усвоил тон, «угрожающий и презрительный по отношению к государственному строю своей страны», но в решающую минуту «он сражался бы на стороне тех, к кому принадлежал по рождению» (SPrW, I, 283—284, 307). Здесь Скотт явно принимает желаемое за действительное!

Гораздо больше, чем отсутствием религиозной и политической ортодоксии, Скотт озабочен нравственными воззрениями Байрона. Всеми силами стремится он внушить младшему поэту веру в человечество. Он считает, что оборотной стороной пессимистического мироощущения и презрения к людям является философия эпикурейства и гедонизма: мысль о ничтожности всего сущего может толкнуть к нарушению принципов принятой морали. «Протестуя . . . против общего морального направления этой философии уныния и неудовлетворенности, этой холодной, скептической философии, которая бросает тень на все наши надежды на земле и кладет конец всяким надеждам за ее пределами, мы тем не менее охотно приносим этой необычайной поэме («Чайльд-Гарольду». — Н. Д.) дань, которую вправе требовать гений» (SPrW, VI, 188—189; ср. 186—187). Если бы Байрон не ограничивался созерцанием собственных чувств, а радовался общению с другими людьми, в которых всегда есть частица небесного огня, он не был бы так безотрадно печален (SPrW, VI, 195—196; I, 311—313). Чертами мизантропических бунтарей награждает романист двух своих героев, Джорджа Робертсона («Эдинбургская темница») и капитана Кливленда («Пират»). Их насильственная смерть изображена как необходимое искупление.

Подчеркивая свои разногласия с Байроном, Скотт, однако, провозгласил его самым выдающимся поэтом эпохи. Так снова выявляется широта ума, способность сочувствовать даже стороннику иной политической ориентации, если он обладает талантом, благородством и стремлением способствовать счастью человечества.

В целом можно сказать, что Скотт лишь частично принимал современных ему поэтов-романтиков. Китса и Шелли он, по-видимому, вовсе не заметил и критически отно-

силе к тому, что представлялось ему ограниченностью и крайностью в позиции как Байрона, так и его врагов-лекторов, особенно Саути.

Самому Скотту ближе было искусство более многообразное, емкое, построенное на широком, терпимом взгляде на мир, на умении художника следовать за прихотливым движением жизни со всеми ее контрастами. Таким он считал искусство Шекспира — «универсального гения . . . взор которого охватывал разные аспекты жизни, фантазия которого с одинаковым талантом играла вокруг короля, восседающего на троне, и деревенского парня, что жарит каштаны в рождественском камине» (SWN, XLI, 62—63).

В скоттовской трактовке Шекспира проявляется двойственность эстетической мысли писателя. У психологической критики (Хоум, Хетчесон, Морган, Ричардсон) он заимствует взгляд, что главным достоинством Шекспира являются верность жизни, способность к перевоплощению¹¹. Вслед за шекспиროлогами конца XVIII в. Скотт превозносит драматурга за нарушение «правил», искусство сочетать взаимоисключающиеся, казалось бы, начала в одной душе человеческой; вслед за ними анализирует «смешанные» мотивы, лежащие в основе поступков героев¹².

Вместе с тем Скотт связан не только с так называемой предромантической, но и собственно-романтической критикой Шекспира. Характерный для нее интерес к соприкосновению народов и цивилизаций, к возможности взаимопонимания, несмотря на разность политических и нравственно-религиозных взглядов сказывается в скоттовской интерпретации Шекспира. В отличие от его почитателей XVIII в. Скотт внимателен к эпохе драматурга, к общественному содержанию его творчества. Изучение его в свете нового исторического опыта побуждает писателя в критических трудах, а еще более в романах, воспроизводить, по образцу шекспировских хроник, целостные пано-

¹¹ См.: Дьяконова Н. Я. Скотт и Шекспир. — «Филологические науки», 1974, № 12.

¹² См., например, анализ внутренней борьбы в душе монаха Евстафия («Монастырь»): он признался аббату, в какое смешное положение попал, лишь тогда, когда понял, что к молчанию его побуждала не забота о чести церкви, а страх перед унижением. Аббат, давно страдавший от превосходства отца Евстафия, в свою очередь комически колеблется между нежеланием обидеть его и естественным выражением удовлетворенного тщеславия (SWN, 211—212, 224—225).

рамы эпохи в подвижном взаимодействии противоположных интересов.

В духе исторических понятий, рожденных в социальных бурях конца XVIII — начала XIX в., повелители Англии, Шотландии, Франции, Бургундии, Византии показаны Скоттом в их общественно-политической детерминированности. Концепция правления, которое, при всех его индивидуально отрицательных чертах, отвечает интересам народа и потому исторически прогрессивно, признание монархии как организующего и объединяющего начала при отсутствии иллюзий относительно личности монарха тесно связаны со скоттовским истолкованием Шекспира; оно выходило за пределы исторических понятий, доступных писателям предшествующей эпохи.

После Шекспира Скотт из поэтов прошлого чтит больше всего Мильтона и Драйдена, предпочитая первого, но охотнее обращаясь к последнему. Разносторонние литературные искания Драйдена, его понимание человеческих отношений были ближе Скотту, чем однообразная величавость Мильтона. Романист отдает должное его стоицизму и благородству, но Драйдена, поэта более земного, способного принести дань уважения даже политическим врагам (SPrW, I, 73—74, 109), вспоминает чаще (в романах «Уэверли», «Певерил Пик», «Пират») и терпимо относится к его нравственным и религиозным компромиссам (SPrW, I, 73—74).

Характерно, что обоих поэтов Скотт рассматривает в их близости к Шекспиру. С такой же меркой он подходит и к великим романистам XVIII в., последователям шекспировской верности природе. Выше других своих предшественников Скотт ставил Фильдинга, называя его отцом английского романа. «Тома Джонса» он считал образцом правды и композиционной стройности, поскольку все эпизоды способствуют развитию действия и характеров. Вместе с тем сравнение Фильдинга со Смоллеттом далеко не во всем оказывается в пользу автора «Тома Джонса»: у него больше таланта, вкуса, искусства в построении романа, но Смоллетт разнообразнее и изобретательнее (SPrW, III, 41, 55, 91—93). Менее интересен Дефо, хотя умеет создавать «видимость реальности» (Appearance of reality). Его безыскусственность и простодушие, даже дефекты его мысли и языка придают достоверность всему, о чем он пишет (SPrW, III, 323).

В заметках об английских романистах очевидны не только литературные симпатии и антипатии Скотта, но и его требования к ремеслу писателя, его порицание неправдоподобия, явной поучительности, недостаточной индивидуализации характеров, высокопарности речи.

В восхищенном очерке о Гольдсмите Скотт отмечает неубедительные сцены «Векфильдского священника», а в похвале высокому нравственному уроку, заключенному в романах Ричардсона, звучит неодобрение слишком очевидной морали его произведений (SPrW, III, 18, 57, 137). В нечеткости портретных характеристик Скотт обвиняет Уолпола, Клару Рив, Анну Радклиф (SPrW, III, 172, 179, 193).

Исторический характер мышления Вальтера Скотта проглядывает и в этих беглых эссе. Он защищает, например, сверхъестественные эпизоды у Уолпола, считая, что они гармонируют с изображением феодальной эпохи. Вместе с тем критика Скотта несвободна от предрассудков его времени. Он не приемлет политической драматургии Фильдинга и даже одобряет закон о цензуре, положивший конец его карьере. Отвратительными и безнравственными представляются ему и «Джонатан Уайльд», и романы Стерна (SPrW, III, 48, 53—54, 136, 158, 167—169).

Как романист, Скотт более всего обязан Смоллетту и Фильдингу. В «Уэверли» появляются отступления, явно следующие знаменитым вводным главам «Тома Джонса». Из этого романа заимствовано сравнение писателя с почтовой каретой, хотя акценты изменены. В духе Фильдинга изображение суда-расправы, когда преступников сначала вешают, а затем испрашивают на это согласие судей («Пертская красавица»). В дальнейшем, однако, Скотт предпочитал следовать примеру Смоллетта, особенно в изображении чудаков и в искусстве нанизывать приключения, как, например, в «Похождениях Найджела».

Из современных ему писателей симпатии Скотта принадлежат прежде всего реалистам Эджуорт и Остен и поэту Краббу. Рецензии Скотта на романы Остен были в числе первых серьезных оценок ее творчества, предупредивших восхищенные отзывы критиков более поздних поколений (SPrW, VI, 311). Писателя неизменно привлекают произведения, исполненные силы, драматизма, правдиво-

сти, непосредственности. Отсюда его горячая любовь к народному творчеству, к миру старинной баллады и к поэтам, которые, как Бернс, к этому миру были близки.

Напротив, Скотт осуждает — это было показано выше — все виды литературы, в которых он ощущает то или иное отступление от жизненной правды. Хотя Скотт признает дарование Корнеля и Расина, он обвиняет их в рассудочности и холодности. Чаще он говорит не о художественной практике классицистов, а об их теории драмы, о «механическом жаргоне французской критики» (SPrW, VI, 166; I, 30, 231).

Ненавистную неправду находит Скотт на страницах модных романов, как сентиментальных, так и готических, видит в них сочетание банальности, манерности и уныло повторяющихся клише.

Во вступлении к «Уэверли» Скотт осмеивает романы типа «Удольфского замка», «восточное крыло которого долго остается необитаемым, а ключи поручены заботам престарелого дворецкого или экономки, чьим дрожащим шагам к середине второго тома суждено указать герою или героине путь к разрушенному зданию» (SWN, I, 103). Скотт иронически перечисляет неприменные атрибуты такого романа: крик совы, стрекот кузнечика «на титульной странице», «шутки грубоватого, но верного слуги или болтовня горничной, пересказывающей героине кровавые и жуткие истории, которые она слышала в людской» (SWN, I, 103). Скотт пародирует и штампы сентиментального романа: героиня его неизменно обладает каштановыми волосами и арфой, «усладой часов одиночества», которую она повсюду таскает за собой, даже когда прыгает из окна.

За отступление от правды Скотт бранит и так называемые «метафизические» произведения, в которых жизненный материал подчинен заранее определенной идее (SPrW, VI, 39).

Эстетическим требованиям Скотта соответствуют и его требования к языку. Он защищает ясность, общепонятность, свежесть и отвергает напыщенность, изысканность, надуманность. Так, он хвалит Драйдена за то, что «как бы ни были высоки и поразительны высказываемые им мысли, язык его поэзии столь же ясен, сколь и гармоничен, лишен натянутых аллюзий, эпитетов и метафор, и повествование так же просто, как если бы оно было написано смиренной прозой» (SPrW, I, 215). Скотт противопостав-

ляет ему «поэтов-метафизиков», «мастеров сочетать с помощью насильственных и вымученных ассоциаций явления, не имеющие ничего общего» (SPrW, I, 4).

Языковое чутье Скотта очевидно не только в его романах и критических высказываниях, но и в том, как он пародирует всяческие отклонения от благородной простоты и чистоты языка. Иронически воспроизведены словоизвержения придворного щеголя эвфуиста Пирси («Монастырь») и утрированно высокие поэтизмы певца Оркнейских островов («Пират»).

Предметом нападков Скотта становятся такие нарушения языковой нормы, которые проистекают от односторонности духовного развития (как, например, у судейских из «Редгонтлета»), или от фанатической приверженности догме, приводящей к взвинченной и высокопарной фразеологии (как в «Пуританах» и «Вудстоке»).

В собственном творчестве Скотт придерживается нормативов, обязательных для литературного языка образованных англичан на рубеже XVIII—XIX вв. В поэзии он следует примеру поздних сентименталистов с добавлением локальной и исторически окрашенной лексики, а также традиционных стилистических приемов народной шотландской баллады. Широкое употребление шотландских просторечных слов и архаизмов выводит поэтический язык Скотта за пределы классицистического вокабуляра.

В прозе его господствуют ясность, уравновешенность, изящество, симметричность синтаксических конструкций, афористичность, сентенциозность. В духе реалистического романа XVIII в. он сохраняет разрыв между языком автора и персонажей, а также дистанцию между языком леди и джентльменов (героев и героинь), как правило, ходульным и условно-книжным, и живым, насыщенным бытовым и местным колоритом языком героев, формально второстепенных. Приведем типичный пример: король Иаков I, герой комический и характерный, говорит на шотландском наречии и пересыпает шотландизмами свою английскую речь. Нищий шотландец Найджел, только что приехавший из родных мест, изъясняется на чистейшем английском языке, как и подобает герою романа.

Скотт углубляет искусство речевой характеристики, отличавшее уже романы Фильдинга и Смоллетта и, на иной лад, Ричардсона. Воспроизведение богатства народной речи соответствует убеждению Скотта, что подлинным по-

сителем поэтического начала является трудовой народ. «Я хотел показать вам, — сказал он однажды Вашингтону Ирвингу, — некоторых из наших действительно замечательных простых шотландцев — не знатных дам и господ, ибо таких вы встретите везде и они везде одни и те же. По ним нельзя узнать характер народа»¹³. Для исторических героев он придумал речь, красочную и естественную.

В каждом произведении Скотта причудливо сочетаются разнородные стилистические элементы: авторский язык, впитавший в себя традиции классической образованности и классической риторики, вплоть до соблюдения принципа ритмического и смыслового равновесия, нарастания анти-тетического построения, эпиграмматической завершенности¹⁴, а также образцы светской салонной речи, шотландского народного красноречия и поэтического языка баллады. Образцы эпистолярного стиля в манере Ричардсона, пародирование профессионального жаргона, повествование в традиции средневекового романа, описание в духе сентиментальной поэзии XVIII в., стиль баллады и живой шотландской речи соединяются с анекдотами и сентенциями, характерными для литераторов XVIII в.

Так же многослойна композиция романов Скотта, состоящая в сложном соотношении с различными течениями английского романа эпохи ему современной и предшествующей. В «Антикварии», например, соединяются несколько типов романа: 1) роман нравов — изображение жизни и быта антиквария Олдбека, или Монкбарыса, разоряющегося землевладельца сэра Артура Уордора и нищей рыбацкой

¹³ *Jack I. Op. cit.*, p. 212. Скотт передает шотландскую речь персонажей, изобретательно используя ресурсы национальных наречий и в то же время избегая того, что могло бы быть непонятно англичанам. См.: *Buchan J. Op. cit.*, p. 339, а также: *Клименко Е. И.* Народная речь в романах Вальтера Скотта. — В кн.: Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX в. Л., 1959.

¹⁴ Эти тенденции особенно очевидны в публицистике Скотта: «Stimulated by every motive, and withheld by none, Dryden composed his satire» (SPrW, I, 107). Или: «...on the accession of a new prince, the loyal looked to rewards, the rebellious to amnesty...» После смерти Карла II и восшествия на престол Якова II, «all hastened, in sugared addresses, to lament the sun which had set, and hail the beams of that which had arisen» (Ibid., 132). «He lived an unprincipled statesman, a fickle projector, a wavering friend, a steady enemy; and died a bankrupt, an outcast, and a proverb» (Ibid., 59).

семьи Меклбекитов; 2) романа приключений — истории безродного юноши Ловеля, который обретает имя, семью, состояние и возлюбленную; 3) роман готический — рассказ о поисках клада, о таинственных призраках (которые потом находят реалистическое обоснование), о тайне Ловеля — жертвы предрассудков, клятвопреступления и ложных обвинений его родителей в кровосмесительной страсти; на заднем плане романа возвышаются мрачные очертания готического замка лордов Гленалланов, высокомерных предков героя, и отбрасывают на роман тень мелодраматического ужаса; 4) роман характеров — описание «чужаков» в стиле Бена Джонсона, Смоллетта, Стерна (сэр Артур, антикварий Олдбек, «веселый нищий» Эдди Охильтри).

Наряду с перечисленными аспектами романа следует назвать и такие важные элементы его, как национальный и местный колорит, особенно ясно выраженный в воспроизведении суровой поэзии народной жизни (обрядов, песен, плачей, старинных баллад), и сцены чисто комедийные, с участием городских кумушек во главе с почтмейстершей, которые изучают и обсуждают поступившую почту (даже «говорящие» имена собравшихся заимствованы из комедии XVII—XVIII вв.), и сцены, связанные с «готической» трагедией Уолпола «Таинственная мать».

Примером еще более органического слияния гетерогенных элементов может служить «Ламмермурская невеста». История юных любовников, ставших жертвами роковой вражды двух семейств, вызывает неизбежные ассоциации с «Ромео и Джульеттой». Готический фон повествования оправдан, поскольку роман посвящен последнему из доблестного рода Равенсудов — Эдгару, живущему в полуразрушенной старинной башне на скалистом берегу моря. В готический роман закономерно вливается фольклорно-балладная традиция: все местные сказания и легенды соединены с именем Равенсвуда, предки которого до недавнего времени властвовали над всей округой. Предания приобретают сюжетное значение, ибо страшными историями о «равенсвудовских» местах и связанными с ними зловещими суевериями и приметами доводят до безумия несчастную невесту Эдгара, Люси Аштон. Она умирает, как умерла когда-то легендарная наяда, полюбившая одного из Равенсудов, а Эдгар тонет в зыбучих песках, словно выполняя предсказание народной песенки о конце своего дома.

Готический роман, народная легенда, трагедия рока, выраженная на языке фольклора, сочетаются с романом нравов, развивающимся одновременно в двух плоскостях: в «низкой» деревенской сфере, соединенной уже призрачными, но еще не порванными феодальными узами с бывшими владельцами края, и в «высокой» политической сфере, к которой восходит распря Равенсудов с разорившими их Аштонами, выскочками из судейского сословия, вынырнувшими из мутных вод гражданских междоусобиц и раздоров. Роман нравов органически соединяется с историческим романом: действие происходит в первые годы XVIII в., а предыстория героев обусловлена недавним прошлым — периодом революции и вызванной ею общественной ломки. Выяснение их чувств и скрытых причин их поступков (например, четы Аштон) осуществляется с помощью аналитических методов, принятых в науке и литературной критике в последние десятилетия XVIII в. Так возникает психологический аспект романа.

Все шесть аспектов многослойного «шекспировского» романа составляют, следовательно, единство; все они участвуют в движении сюжета и направляют развитие характеров. Трагедия шотландских Ромео и Джульетты получает тройное обоснование: социально-историческое — поскольку их гибель предопределена ненавистью, вызванной конфликтом между новой денежной знатью и вытесняемой ею старинной аристократией; политическое — поскольку герой и героиня одинаково беспомощны в сложной игре, которую, с одной стороны, ведет при дворе королевы Анны честолюбивая мать Люси, леди Аштон, а с другой — покровитель Эдгара, маркиз А.; психологическое — поскольку влюбленные, каждый по-своему, но в равной степени, не приспособлены для упорной борьбы за любовь: она — потому, что воля ее сломлена искусственным воспитанием и тиранией матери, он — из-за феодальных предрассудков, владеющих им, родовой спеси и презрения ко всем видам деятельности, кроме тех, что пристали наследнику знатной фамилии.

«Ламмермурская невеста» своеобразно объединяет мир шекспировской драмы с принципами аналитического романа, покоящегося на основах эмпирической науки предшествовавшего столетия, и в частности на методах психологического анализа героев Шекспира у критиков второй половины XVIII в.

Синтетическая природа романа Скотта¹⁵ отвечает его представлению о литературе, которая должна быть многосторонней, как сама жизнь, и в то же время выполнять высокие этические задачи.

* * *

Как показывает все предшествующее изложение, творчество Скотта теснейшим образом связано с достижениями просветительской мысли и культуры, с материалистическими и рационалистическими тенденциями литературы и науки XVIII в. Поскольку творческая индивидуальность писателя формировалась в 1780—1790-е годы, когда в недрах просветительства развивались антирационалистические идейные и художественные течения, эстетика Скотта складывается под знаком предромантизма. Этим определяется его изучение и собирание образцов народного творчества и подражание им, попытка следовать примеру мастеров елизаветинской поэзии, прежде всего Шекспира, отталкивание от классицистической регламентации и литературных условностей.

На дальнейшее развитие романиста оказали воздействие общественные и политические последствия великих событий 1789 г., а еще более — стремительных сдвигов в социальном бытии Англии и Шотландии. Эти события выводят эстетические воззрения писателя за пределы предромантизма и приобщают их к историческим и диалектическим формам мышления, которые подразумевают отказ от единой системы незыблемых идеалов, внимание к противоречивости и подвижности внутреннего мира; они определяют и характер исторических интересов Скотта, его тягу к живописному, индивидуальному, локальному и конкретному.

Приобщаясь к новым романтическим течениям, Скотт, однако, сохраняет преемственную связь с достижениями просветительской мысли. Недаром из современных ему романтических писателей Скотт больше всего ценил и любил Байрона, так же глубоко впитавшего английскую культуру XVIII в. Недаром и к Скотту из его собратьев по романтизму особенно восторженно относился именно Байрон. Слабая восприимчивость по отношению к идеалистической эстетике, выработанной Кольриджем под воз-

¹⁵ См.: *Резнов Б. Г.* Указ. соч., с. 483—485.

действием немецкой философии искусства и в той или иной степени усвоенной и другими романтиками, приверженность к просветительским взглядам на литературу, элементы материалистического толкования истории, стремление деятельно в ней участвовать, не замыкаясь в литературных интересах, объединяют Байрона и Скотта, выделяют их из ряда романтиков и дают повод сомневаться в их принадлежности к этому ряду.

Если, однако, под романтизмом понимать могущественное и разветвленное литературное движение, вмещающее самые различные течения, если помнить о том, что романтизм складывается как сложная система взаимодействий: критического восприятия идеологии прошлого просветительского века и еще более критического восприятия современности — с диалектикой и историзмом, порожденными переломной революционной эпохой, то Скотт, как и Байрон, оказываются неотделимыми от романтизма.

В какую бы сильную оппозицию ни становились романтики по отношению к веку разума, не забудем, что, отвергая односторонний оптимизм и механистический детерминизм просветителей, писатели романтизма ассимилируют в переработанном виде их важнейшие идеи, сохраняют многие из критериев, применявшихся ими в оценке общественных и моральных явлений. Даже Кольридж, посвятивший значительную часть жизни опровержению материалистов, французских и английских, до конца не смог расстаться с некоторыми из их нравственных и научных идей. Близость Скотта к этим идеям, следовательно, никак не может служить доводом в пользу исключения его из рядов романтиков.

Сомнения в его принадлежности к их числу возникают тогда, когда не учитывается, что та или иная степень ассимиляции просветительского наследия характеризует всех романтиков и отличаются они между собой степенью, мерой усвоения и переработки этого наследия. Сомнения возникают также вследствие ложного толкования реалистических тенденций, характерных для романов Скотта, как и для позднего творчества Байрона. Но, как известно, эти тенденции, зреющие в пределах романтизма, присутствуют во всех изученных литературах мира. Отражая глубоко закономерный процесс, они не дают основания для изъятия Скотта из художественного движения, в развитии которого он сыграл едва ли не главную роль.

БАЙРОН

(1788—1824)

Среди английских романтиков, живо интересовавшихся философией искусства, Байрон выделяется сравнительно слабым интересом к теоретическим вопросам. В его «Дневниках и письмах» высказано немало соображений о поэзии и прозе в прошлом и настоящем; он часто и ожесточенно спорит с издателем по поводу собственных произведений, но к общим проблемам обращается крайне редко. Немногие эстетические декларации поэта, хотя и блещут остроумием и наблюдательностью, по мысли мало оригинальны, основываясь на давно установленных и широко известных принципах классицизма.

Классицистические взгляды Байрона — казалось бы, столь неожиданные для поэта, который вошел в историю английской и мировой литературы как самый влиятельный выразитель романтического мировоззрения, — представляют большую трудность для исследователя его эстетики. Преодолеть ее можно, только если выйти за пределы теоретических положений Байрона и вчитаться в воплотившие их поэтические произведения.

1

Истоки литературных взглядов Байрона следует искать в этических и эстетических теориях века Просвещения. Не обладая, как Кольридж или Шелли, широким философским образованием, он был, однако, хорошо знаком с учениями английских и французских мыслителей, а также с романистами, драматургами и поэтами XVIII в. — от классицистов Драйдена и Попа до сентименталистов Грея и Юнга, в произведениях которых отразились концепции просветителей.

Из философов Байрон больше всего читал Монтеня, Вольтера, Руссо, Гримма, в меньшей степени — англи-

чан: Бекона, Гоббса, Локка, Юма. Из великих писателей прошлых времен лучше других знал он Шекспира, Мильтона, французских классицистов XVII в., особенно Ларошфуко, и английский роман XVIII в. Байрон изучал также образцы лирического, эпического, драматического творчества античных авторов и некоторых из них переводил, следуя академическим традициям своего времени; в последние годы жизни в поле его зрения вошли итальянские поэты раннего и позднего Возрождения: Данте, Ариосто, Берни, Пульчи, Тассо.

Байрон не раз утверждал, что предпочитает поэтам историков. На протяжении всей жизни, со школьных лет, он жадно читал исторические труды и мемуары: готовясь быть политическим оратором, он считал знакомство с ними чрезвычайно важным. Ему особенно импонировал Эдвард Гиббон, совмещавший талант историка с даром классического красноречия.

Несмотря на бессистемность своих знаний, Байрон, несомненно, был на высоте современной ему образованности. Собственные сочинения он всегда писал, опираясь на литературные и исторические источники, приводя их в подстрочных примечаниях. Он был настолько озабочен комментарием к итальянской песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», что поручил его своему другу Хобхаусу: на его ученость он, видимо, больше надеялся, чем на свою.

Литературные интересы молодого поэта вполне проявились в его юношеском сборнике «Часы досуга» (*Hours of Idleness*, 1807). Стихи, его составляющие, почти без изъятия подражательны и позволяют судить больше об источниках, чем о таланте и о системе взглядов автора. Оскорбительная рецензия на «Часы досуга» в либеральном «*Edinburgh Review*» (январь 1808 г.) была вызвана не столько недостатками стихов, сколько безвестностью и, как ошибочно предполагал рецензент, беззащитностью юного автора. Быть может, сыграла некоторую роль и высокомерная небрежность предисловия, в котором он счел необходимым оповестить читателей о том, что дальнейшие занятия писательством несовместимы с его званием и жизненными целями.

В самих стихах не было ничего, что могло бы вызвать политическое осуждение рецензента-либерала. Мотивы расплывчатого и довольно банального вольнодумства, ме-

ланхолические размышления о быстротечности любви и дружбы, воспоминания детства были типичны для поэтического творчества тех лет. Обозреватель несправедливо обошел молчанием те стихи (из более поздних), которые превосходят остальные, но в целом они, действительно, технически слабы, наивны по мысли и выражению.

Резкие строки о ханжах («Первый поцелуй любви» — *The First Kiss of Love*), гордые слова о нежелании смешаться с «модным стадом» (*Fashion's full herd*) и подчиняться его главарям («Строки, обращенные к Дж. Т. Бичеру» — *Lines Addressed to the Rev. J. T. Becher*), защита либерального политика Фокса («На смерть м-ра Фокса» — *On the Death of Mr. Fox*), даже презрительные отзывы о безжизненности современной поэзии («Ответ на изящные стихи» — *Answer to Some Elegant Verses*; «О романтике» — *On Romance*) еще не говорят о сколько-нибудь определенной позиции, общественной и литературной¹.

Начинающий поэт переводит римских авторов, подражает Грею, Макферсону и Пону, строго придерживается высокой классицистической лексики, образов, персонификаций и аллюзий.

Позиция Байрона остается еще достаточно неопределенной и в его первой сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» (*English Bards and Scotch Reviewers*, 1809). Нельзя всерьез отрицать ни подражательности этой поэмы, ни отсутствия в ней продуманной системы взглядов, ни ее традиционно классицистического характера. Эстетическая программа, защищаемая молодым сатириком, повторяет положения Александра Попа. Самостоятелен он только в своих саркастических выпадах, но они справедливы лишь в тех случаях, когда речь идет о поэтах третьестепенных.

Томас Мур, близкий друг Байрона, рассказывает, как легко он менял отдельные строки и двустишия, нимало не смущаясь тем, что исправления вносят новый смысл в те или иные его характеристики (*Moore*, I, 204—206). Байрон неоднократно выражал раскаяние по поводу насмешек, которые позволил себе по адресу Скотта, Мура, Ворд-

¹ Среди ранних стихов Байрона наибольший философский интерес представляет «Молитва природы» (*The Prayer of Nature*), построенная на противоречии между рационалистически оправданным сомнением и желанием верить, но оно было опубликовано лишь в 1830 г.

сворта, Кольриджа. В 1816 г. он написал на полях экземпляра своей сатиры: «Переплет этого тома слишком ценен для его содержимого. Если бы он не принадлежал другому, я предал бы огню этот жалкий памятник неуместного гнева и огульного осмеяния» (Moore, I, 218—219). Против имен Вордсворта, Кольриджа, Боулза, Джеффри Байрон написал: «Несправедливо», Кольриджу Байрон послал письмо с извинениями и назвал свои строки о нем «дерзкими, раздраженными и грубыми». «Я всегда буду жалеть о том, что в моих нападках было столько общих мест и произвола» (BLJ, III, 193, 31.3.1815). Он приказал уничтожить все оставшиеся в продаже экземпляры поэмы и не разрешал переиздавать ее.

Тем не менее позиция молодого Байрона требует рассмотрения, так как в известной степени сохраняется и в более поздние периоды. Всю жизнь он придерживался классицистической теории искусства и просветительского понимания задач поэта, но его литературные оценки имели разное значение в начале и конце его деятельности. Когда он в зрелые годы возобновил важнейшие из своих обвинений против лекистов, они исходили из осознанного, самостоятельного мировосприятия и имели поэтому иной, более принципиальный характер.

В 1809 г., когда с лихорадочной быстротой писались героические двустихия «Английских бардов», из инвектив поэта против наиболее значительных из его собратьев по перу убедительны оказались только те, в которых ему удастся схватить самые крайние, доведенные до абсурда проявления новых для него поэтических систем. Таковы, например, блестящие стихи по поводу «Мальчика-идиота» Вордсворта. В целом же критика его неосновательна. Она и не могла быть другой: ведь автор, по собственному признанию, был очень молод, очень рассержен и во что бы то ни стало хотел быть остроумным.

Не следует, однако, вслед за англо-американскими историками преувеличивать личный характер сатиры Байрона: к написанию ее он приступил до того, как прочел рецензию на свои стихи, и обвинял писателей последних лет в гражданской и нравственной безответственности, отправляясь от одной из центральных мыслей своей эстетики. Только сформулирована она здесь в самом общем, традиционном виде и сведена к абстрактным обличениям порочного века, враждебного истине и мудрости. Пафос

сатиры ослаблен тем, что автор имел отвлеченные представления о реальной политической ситуации в стране и о просветительском назначении литературы в этих условиях. Поэтому и обвинения его, и призывы носят одинаково поверхностный характер.

Когда Байрон иронически хвалит правителей Альбиона — оракулов сената и посмешище народа (*The senate's oracles, the people's jest*), он противопоставляет им Каннинга и Питта, не отличившихся ни демократизмом, ни свободолобием. Политические убеждения автора здесь еще недостаточно определены. Столь же расплывчата и положительная эстетическая программа молодого сатирика. Его сарказмы по поводу «просвещенного века», когда одобрения удостоивается только «великолепная ложь поэтов», когда «натянутый вымысел, вечно готовый улетучиться, один побуждает современных бардов петь», его хвала истине, которая «своим благороднейшим огнем иногда украшает стих, ею вдохновленный», повторяют аналогичные декларации Буало, Попа, Джонсона.

Байрон превозносит «сурового художника» Джорджа Крабба (*...nature's stern painter and the best*), но не менее горячо он рекомендует вниманию читателей эпигонов классицизма (Гифффорда, Кэмбелла, Роджерса) и многих других посредственных авторов (Колмена и Кемберленда, Созби, Райта, Ши). Если такие имена противопоставляются Скотту, Вордсворту, Кольриджу, вряд ли можно говорить о проницательности и объективности автора.

В этом противопоставлении, однако, при всей его явной несправедливости, есть своя логика. Насмешки Байрона преследуют прежде всего отступления от классической ясности, трезвости и простоты. Неправдоподобие, избыточная чувствительность, прегрешения против здравого смысла, версификации и установленных правил — вот предметы негодования сатирика. Как ни остроумны и порой метки удары Байрона, как ни блестящи его эпиграммы, он, по примеру оскорбившего его критика, сосредоточился только на слабостях своих противников и не пожелал заметить их творческие успехи. Они антиклассицисты, они низвергли авторитет Попа — этого довольно, чтобы не щадить их. Но достаточно быть сторонником классицизма, чтобы оказаться выше всех похвал.

Увлеченный идеей о гражданственности литературы (пусть сформулированной еще в самом общем виде), Бай-

рон не захотел вникнуть в сущность этической и эстетической концепции лекистов, в их стремление на новый лад, опосредованными путями воздействовать на разум и сердце соотечественников. Сквозь необоснованное осуждение и еще менее обоснованное одобрение нелегко разглядеть, что Байрон пытался разобраться в обилии имен и школ и занять по отношению к ним самостоятельную позицию человека, которому честь отечества и родной поэзии дороже всего.

Порывы благородного негодования бушуют на страницах «Английских бардов», неожиданно соединяясь то с несвойственными сатире лирическими излияниями²⁻³, то с конкретными злободневными намеками, не вполне согласованными с высоким тоном поэмы⁴.

2

Продолжением «Английских бардов» должен был стать поэтический трактат «На темы Горация» (1811), не опубликованный при жизни автора. Здесь в прямой дидактической форме высказаны те положения классицистической поэтики, которые лишь подразумевались в обличениях более ранней сатиры.

Вслед за Горацием Байрон советует поэтам стремиться к ясности и единству⁵, избегая «темного» (obscure), излишнего изящества (elegance), напыщенности (bombast) и в то же время низменности и нелепости темы и ее трактовки⁶. Тонкость суждения (judgement nice), точность стиля (precise in style), понимание своих возможностей (suit your topics to your strength), упорядоченность (lucid order), остроумие (wit), осторожность в отборе (cautious to select) необходимы каждому писателю.

Лучше выбрать избитый сюжет и трактовать его правильно, чем выбрать новый и впасть в заблуждение⁷.

²⁻³ Yet once again adieu! Ere this the sail / That wafts me hence is shivering at the gale / ...The time has been when no harsh sound would fall / From lips that now may seem imbued with gall...

⁴ Whet not your scythe, suppressors of our vice! / Reforming saints! Too delicately nice! / By whose decrees our sinful souls to save, / No Sunday tankards foam, no barbers shave ./

⁵ In fine, to whatsoever you aspire / Let it at least be simple and entire. / (Hints from Horace)

⁶ ...too low a third crawls on... Absurdly varying, he at last engraves / Fish in the woods and boars beneath the waves./

⁷ T'is wiser to prefer / A hackney'd plot, than choose a new and err./

Особенно несносно неправдоподобие⁸. Поэтому авторы должны изучать природу (study nature's page), но не опускаться до списывания с нее (copy not too closely). Драматурги должны найти золотую середину между грубостью и изысканностью, между излишне смелым воспроизведением жизни на сцене и робкой шепетильностью, между отсутствием морали в пьесе и избыточной моралью, ибо зритель ищет не поучения, а развлечения.

Советуя и наставляя, Байрон не забывает иронизировать по адресу Саути, Вордсворта и других «оскорбителей Разума»: поэту следует думать, прежде чем писать, помнить о своем долге перед друзьями и родиной, соединять природный дар с искусством — и тогда он, подобно Тиртею, будет своими песнями брать крепости.

Последовательно классицистическая доктрина, изложенная здесь Байроном, забавно сочетается с актуальными политическими и литературными намеками. Такова, например, похвала древнегреческим поэтам, неожиданно обращающаяся против современных английских порядков: «Барды Греции делали больше, чем констебли, для сохранения порядка: искореняли супружескую неверность, созывали собрания, внедряли законы, с помощью острого оружия реформаторов боролись с влиянием короны и служили церкви, не требуя десятины. А потому по всей Элладе и всему Востоку каждый поэт был пророком и священнослужителем»⁹.

Аналогичный характер имеют насмешки Байрона над пристрастием церкви, государства, двора, армии к «весьма умеренным» интеллектам, над меркантильным духом английского воспитания и над жизнью джентльмена.

Почтительное изложение «Послания к Пизонам» Горация, приверженность просветительской концепции искусства служат комментарием к более ранней сатире, раскрывая отразившийся в ней круг идей. Трактат Байрона представляет серьезную попытку обрести равновесие и объективность, необходимые для критика-классициста.

⁸ We loathe the action that exceeds belief./

⁹ ...and the bards of Greece / Did more than constables to keep the peace. / Abolish'd cuckoldom with much applause, / Call'd county meetings and enforced the laws, / Cut down crown influence with reforming scythes, / And served the church — without demanding tithes: / And hence, throughout all Hellas and the East, / Each poet was a prophet and a priest.../

Он считал это особенно важным после того, как дал волю личному чувству в «Английских бардах». Там он разделился со своими врагами, а заодно и с жалкими претендентами на литературную славу, так же как Поп в своей «Дунсиаде». Здесь он обратился к главному источнику — самому Горацию — и использовал его предписания для оценки современных авторов.

Почти тогда же писалась и сатира «Проклятие Минервы» (*The Curse of Minerva*, 1811), также опубликованная посмертно. Она обращена против лорда Эльгина, который увез в Англию фризмы с фронтона Парфенона — священного храма Паллады в Афинах. Эта сатира, по замыслу Байрона, должна была воплотить заветы Горация. Здесь осуществлялось достойное истинного поэта сочетание: обвинение тех, кто грабил народ, некогда великий, а ныне порабощенный и бессильный отстаивать свою национальную святыню, и защита совершенного искусства, образца для всех художников мира. Оплакивая судьбу Греции, уничтожая презрением и насмешкой ее врагов, Байрон в то же время прославляет и творения вечной красоты. Классицистическая трактовка гармонирует с характером темы, с высокими гражданскими и политическими целями автора.

И та, и другая поэма писались как бы во исполнение того, что Байрон почитал своим этическим и эстетическим долгом. Но и в той, и в другой были отступления от последовательного классицизма: в одной внезапно прозвучал протест против тех, кто жертвует вдохновением ради «правильности» («На темы Горация»), в другой сатира слишком легко переходит в лирическое излияние («Проклятие Минервы») ¹⁰. Гораздо сильнее подобные отступления проявлялись в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», которому Байрон — поначалу, во всяком случае, — не придавал серьезного значения. Первые песни этой лирико-эпической поэмы создавались отчасти во время двухлетнего путешествия поэта в страны Южной Европы и Малой Азии, отчасти по возвращении в Англию (1810—1812 гг.) ¹¹

«Чайльд-Гарольд» рассказывает о сравнительно малоизвестных и редко посещаемых странах, городах и

¹⁰ Подробнее об этом см.: Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975, с. 59—65.

¹¹ Дубашинский И. А. Поэма Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Рига, 1975.

племенах. Такая задача была вполне совместима с классицистическими понятиями об описательной поэме. Внимание автора к высоким, героическим аспектам действительности, осмысление настоящего в свете классического прошлого, возвышенность поэтического словаря и образной системы, пристрастие к отвлеченным понятиям и античным аллюзиям были в традиции классицистической поэзии.

Тем не менее с самых первых слов читатели ощутили нечто совершенно новое, тревожное, особенное. Их поразили облик паломника Гарольда, не наделенного никакими добродетелями, резко несхожего с «настоящим» героем. Слабый, грешный, во всем изверившийся, он отправляется в дальний путь, послушный зову чувства, не воодушевленный никакими задачами или целями.

Разочарованный и безучастный странник становится, однако, свидетелем угнетения, борьбы, кровопролитий. Он видит страдания Греции, национально-освободительную войну в Испании, объединяющую знатных и бедняков. Перед ним проходят величественные картины природы и жизни далеких от его страны народов. Эти картины невольно приводят на память путешественника великие события прошлых веков и отражение их в мифах, легендах, стихах.

Отступление от классицистических канонов проявилось также в том, что все увиденное героем изображено без малейшего стремления к объективности: все преломляется через смятенное сознание героя, получает смысл в связи с ним. Воспринимающий субъект оказывается, по меньшей мере, столь же важен, сколь и воспринимаемый объект. К тому же этот субъект, в полном несогласии с классическими правилами, с самого начала как-то странно раздваивается: сквозь впечатления Гарольда отчетливо — и чем дальше, тем более отчетливо — проступают впечатления его создателя, возвышающегося над своим созданием.

Героика древних и новых веков, трагические проблемы современности раскрываются читателю через внутренний мир персонажа и автора. Во взаимодействии этих миров состояло главное новшество «Чайльд-Гарольда» и его отклонение от «поэтических правил» — ничуть не меньшее, чем то, в котором Байрон упрекал Вордсворта. Придерживаясь принятого «высокого» стиля, отдавая пред-

почтение образам абстрактным и приподнятым над обыденным, Байрон вносит в свою поэму страстно-личный тон, неистовость, проявляющиеся в такой повышенной выразительности и гиперболизации эмоций, что они сами по себе ощущались как нарушение литературных традиций.

Огромный масштаб поэмы — во времени (от древности до последних дней) и в пространстве, историзм мышления, заставляющий воспринимать судьбу личности как частицу всемирного процесса, говорили о причастности поэмы новым художественным движениям эпохи. В дальнейшем (1816—1818 гг.), в более поздних третьей и четвертой песнях, рамки поэмы раздвигаются еще больше. Она насыщается конкретно-историческим и философским содержанием, значительно более глубоким, чем в первых песнях. Доказательством тому служит такой анализ причин и следствий Французской революции, до какого возвысились лишь немногие из современников Байрона ¹².

«Чайльд-Гарольд» был центральным произведением первых творческих лет Байрона. Несмотря на многие «неправильности» он соответствовал просветительской и классицистической программе поэта — программе искусства, отличающегося открытой гражданственностью, прямым обращением к уму и чувству современников. «Паломничество» было школой мысли и мастерства, оно возвышенно говорило о возвышенном. Хотя лирическая стихия, противоречащая традиционной эпической поэме, казалась Байрону нарушением границ жанра, он сознательно расширял ее, добавляя новые, полные признаний строфы.

Исповедальный характер носила и лирика Байрона. Даже стихи, вложенные в уста библейских героев (например, древнего царя Саула), выдавали волнения и страсти самого поэта. Эти стихи, казалось, писались не тем юношей, который так категорично излагал свое классицистическое кредо в поэтическом трактате и сатире. Не соответствовал ему и цикл восточных поэм (1813—

¹² Childe Harold, III, 81-84; IV, 97-98. ср.: Ode on Venice: ...The few spirits — who, despite of deeds / Which they abhor, confound not with the cause / Those momentary starts from Nature's laws / Which, like the pestilence and earthquake, smite / But for a term, then pass, and leave the earth / With all her seasons to repair the blight / With a few summers, and again put forth / Cities and generations — fair, when free — / For, Tyranny, there blooms no breed for thee! /

1816 гг.). Каждая из них имеет одного героя, сюжет их сведен к одной драматической ситуации, которая определяется борьбой за любовь. Личный конфликт соединяется с общественным («Корсар», «Лара») и перерастает в конфликт героя с человечеством. Иррационализм и титанизм чувств — любви, ненависти, злобы, преданности, субъективность композиции, подчиненной выражению могучей личности героя, который бросает вызов всему миропорядку, противоречат теоретическим высказываниям Байрона, предшествующим и последующим.

В восточных поэмах проявляется тоска поэта, его возмущение против всего, что в эпоху реакции сковывало человека, и отвращение к лицемерию и низости большого света. Несмотря на то, что именно эти поэмы произвели наиболее сильное впечатление на современников¹³, сам автор относился к ним пренебрежительно. Они не отвечали его представлению о поэтическом искусстве. Пренебрежение это усилилось в более поздние годы, когда после своего вынужденного отъезда из Англии в 1816 г. он достиг полной душевной и интеллектуальной зрелости.

3

Приехав в Швейцарию, Байрон сразу ощутил полную меру своего одиночества и оторванности от привычного ему круга людей и деятельности. Все узы и связи были порваны. Родина отвергла его, и ему приходилось заново продумывать все вопросы жизни, общества, искусства. Уже в третьей песни «Чайльд-Гарольда» с новой определенностью сформулированы и политические взгляды поэта, и его понимание природы, окрашенное натурфилософией Вордсворта (а отчасти, может быть, и Кольриджа); они были восприняты благодаря общению с Шелли, увлекавшимся обоими «лекистами». По-иному выражены и литературные взгляды Байрона. Его кумиром стал не безукоризненный джентльмен Поп, а гениальный плебей Руссо — провозвестник революции и вместе с тем «естественной» религии чувства и природы. Нет больше речи об идеале «правильности» и рассудительности, прославляется стихийный гений, словом зажигающий сердца.

¹³ О значении Байрона для России см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924.

Вражда с миром, отличающая героев восточных поэм Байрона, в швейцарской драме «Манфред» приобретает новое философское осмысление. Владелец замка, затерянного среди неприступных альпийских вершин, граф Манфред к началу драмы как бы прошел уже весь путь, который проходит на протяжении посвященной ему поэмы каждый из героев восточного цикла. Годы борьбы и страсти остались для него позади; он жаждет лишь покоя и забвения. Трагедия Манфреда определяется не столько столкновением с презираемыми им людьми, не столько крушением его любви, сколько тем, что он не выдерживает строгости собственного нравственного суда. Губительны не обстоятельства, его окружающие, а сам строй его чувств: даже в его любви заключено роковое начало.

Несогласие с оптимизмом просветительской концепции личности, ее способности к разуму и добру звучало уже в лирике лондонского периода и в восточных поэмах. В «Манфреде» оно усиливается: мечты просветителей здесь рисуются не просто недоступными охваченному хаосом человечеству, но и опасными и дурными: ведь они подразумевают стремление к неограниченному знанию, разрушительному для покоя и блага людей.

В «Манфреде» полемика с просветителями становится острее, чем в восточных поэмах, так как именно здесь отрицается главная посылка философов, утверждавших, что человек способен к счастью и имеет на него право. Отсюда и глубокий пессимизм драмы. Трагична и лирика 1816 г., нарушающая каноны и традиции. В эти месяцы болезненного душевного кризиса творчество Байрона регламентации не поддается. Из глубины его потрясенного сознания возникают простые слова, выбивающиеся из рамок искусственного поэтического языка, свойственного литературе конца XVIII в.

Характерно, что именно в это время впервые появляется заметное сходство между литературными произведениями Байрона и его прозаическими записями. В дневниках, которые он писал для себя, и в письмах, которые он писал друзьям, он говорит естественно — не так, как ему представлялось правильным с «высшей» точки зрения. Поэтому между его поэзией 1807—1816 гг. и его прозой того же времени разница очень велика. Но в переломный период, совпавший с пребыванием Байрона в Швейцарии, записи его дневника иногда почти дословно совпадают

со строками одновременно писавшегося «Манфреда»¹⁴. Явно уменьшается и «классичность» «Чайльд-Гарольда»: проще становится язык, смелее образы, резче авторский субъективизм. Трудно сказать, насколько ощущал Байрон противоречие, в которое вступил по отношению к собственным предписаниям. Известно только, что он неособенно высоко оценивал свою драму, как и вообще свои произведения «швейцарских» месяцев, и высказывал сомнения в ценности поэзии. «Более почтенной» он в одном из писем объявляет прозу. Он пишет начало повести о молодом андалузце и автопортрет, составляющий начало другой повести, но почти сразу забрасывает эти попытки. В прозе ему было еще труднее отвлечься от самого себя и добиться художественного обобщения, которое представлялось ему одной из важнейших задач литературы.

Осуществить эти задачи ему удалось лишь после переезда в Италию, когда он успокоился после пережитой в Англии драмы, овладел собой и твердо решил показать миру, на что он способен в политике и поэзии. «Итальянский» период — самый плодотворный период жизни Байрона, до краев полный практической и художественной деятельности. Разнообразие ее поразительно.

Патетика четвертой песни «Чайльд-Гарольда», «Оды к Венеции», «Жалобы Тассо» и озорные пародийные октавы «Беппо» и «Дон-Жуана»; торжественные терцины «Пророчества Данте» и непринужденность лирических стихов; «высокая» сатира «Бронзового века» и лубочные картинки «Видения суда»; классицистические трагедии и романтические мистерии; стихотворная повесть «Остров» и прозаические трактаты. Как объяснить все это многообразие и переходы от одного жанра и стиля к другому?

По-видимому, это был период сознательных исканий, устремленных к решению вопроса о назначении поэта в современном мире. На него — Байрон по-прежнему убежден в этом — возлагается миссия просветителя, наставника и пророка. Но теперь, в отличие от прошлых лет, Байрон ясно представляет себе, что подразумевается под всеми этими понятиями. Когда он говорит, что поэт должен быть обличителем, он знает, каковы на деле те дурные правители, которые губят мир, навязывая ему свою не-

¹⁴ См.: Дьяконова Н. Байрон в годы изгнания. М.—Л., 1974, с. 175.

просвещенную волю, каковы материальные интересы, их себе подчиняющие, какова должна быть борьба против деспотизма, коронованного и некоронованного. Окружающая жизнь открывается перед Байроном в своей конкретности, и ему понятней господствующие над нею тайные подспудные силы.

Определеннее рисуются ему и задачи поэта. Если в начале пребывания в Италии трагическая судьба гонимого тираном Тассо волновала его главным образом сходством с собственной судьбой («Жалоба Тассо» — *The Lament of Tasso*, 1817), то всего несколькими годами позднее судьба другого поэта — Данте, также терпевшего несправедливые гонения, — становится символом не только страдания, но и нескгибаемого мужества, символом свободной Италии («Пророчество Данте» — *The Prophecy of Dante*, 1820). Конечно, субъективизм Байрона и тут заставляет его проводить невысказанную аналогию между изгнанием Данте и ostracism, которому был подвергнут он сам. Но эта личная тема отступает перед главной концепцией поэмы, посвященной поэту-патриоту и воину. Именно таким хочет быть Байрон.

Он неутомимо искал и дважды, в Италии и Греции, находил поле деятельности, которое считал достойным своих усилий. Столь же неустанны были и литературные искания Байрона, нередко противоречивые. Он продолжал стоять на страже идеалов классицизма, и в Италии, где когда-то так ярко расцветала культура античности, где еще сохранилось столько ее реликвий, защита этих идеалов приобретает новые стимулы. Четвертая песнь «Чайльд-Гарольда» соответственно более классицистична, чем третья: желание возвысить свое описание до уровня темы заставляет его усиливать традиционные приемы. Мифологические аллюзии, литературные реминисценции, исторические аналогии, олицетворения, выпренность — все это Байрон считает необходимым при трактовке подлинно высоких сторон жизни.

Насколько сознательны его усилия добиться соответствия темы и ее обработки видно из того, как то же событие отражается в «Чайльд-Гарольде» и в одновременно написанном письме. Узнав о смерти совсем еще юной принцессы Шарлотты, которой молва приписывала вольнолюбивые взгляды и от которой ожидали смягчения режима политической реакции, Байрон в письме высказал иск-

ренное огорчение: Шарлотта умерла такой молодой, она никому не причинила зла и от нее, ежели бы она стала королевой, ожидали много добра. А теперь господин Саути посвятит ее смерти элегию и, немного погодя, напишет оду на женитьбу ее отца, принца-регента. Когда же тот умрет, начнется непристойная возня между претендентами на престол, и бедному Джону Буллю так и не придется напиться (BLJ, IV, 184—185, 3. 12. 1817).

Байрон жалеет о смерти принцессы и склонен преувеличивать ее общественное значение, но тон его комментариев трезв и ироничен. Однако в высокой поэзии, как понимает ее Байрон, такой тон неуместен. Поэтому в соответственных строфах IV песни «бедняжка», о которой шла речь в письме, превращается в «потомка монархов» и «дочь островов». Смерть ее объявляется ударом, по силе равным землетрясению¹⁵. Плакивает ее вся Англия, ибо с ней умерла надежда, и слезы подданных смешиваются со слезами августейшего родителя. Ни о его предстоящей женитьбе, ни о низкопоклонстве его певца Саути, ни о несостоявшихся пьяных ликованиях речи нет. Описывается лишь торжественная, траурная сторона события.

Выспренность отличает и «Оду к Венеции» — обращение к старинному городу, в котором «тринадцать сотен лет богатства и славы обратилось в слезы и прах»¹⁶. Но почти одновременно с «Одой» и патетической итальянской песнью «Чайльд-Гарольда» появляется беспечно веселое описание венецианского карнавала в «Беппо» (Верро, 1817). Здесь пародируется все: рациональная структура классицистической поэмы и иррационализм романтического сюжета (в частности, стихотворных повестей самого Байрона), моральный пафос высокой поэзии классицизма и романтическая идеализация чувства.

Само по себе пародирование такого типа не противоречит классицистическим нормам. Примером может служить ирой-комическая поэма «Монахи и великаны», написанная под псевдонимом «Братья Уистлкрафт» деятельным защитником классицизма и врагом романтических

¹⁵ Scion of chiefs and monarchs... (Childe Harold, IV, 168), Daughter of the Isles... that despair, whose shock was like an earthquake (IV, 172).

¹⁶ Thirteen hundred years / Of wealth and glory turn'd to dust and tears (Ode on Venice, I).

«крайностей» Джоном Хукэмом Фриром. Именно эта поэма, наряду с ее итальянскими источниками — творениями Пульчи и Берни, послужила образцом для Байрона. Когда же он, ободренный успехом «Бешпо», принялся за комический эпос «Дон-Жуан» (1818—1823 гг.), он сразу вышел за рамки пародии, пренебрег принятыми границами жанра и, как он сам первый понял, создал произведение беспрецедентное; в прихотливом беспорядке шестнадцати песен поэмы соединены политическая сатира, роман нравов, лирическая исповедь, бытовая комедия, литературная пародия, гимн во славу свободы и желчная инвектива против ее врагов. В противоречивом единстве, в неиссякаемом разнообразии, в обозрении многоцветной панорамы вселенной, окрашенной резко субъективным восприятием поэта, находит Байрон свое подлинное творческое «я», высказывает его с исчерпывающей полнотой.

От окончания четвертой песни «Чайльд-Гарольда» до начала работы над первой песнью «Дон-Жуана» проходят считанные месяцы. Но внутреннее расстояние между ними очень велико: первая поэма пишется в соответствии с литературной программой автора, допуская лишь отклонения от нее; вторая — пародирует любую программу и потому с наибольшей глубиной воплощает его бунтарское мировоззрение.

Сомнения, однако, не покидают его. Он на год бросает «Дон-Жуана». Как в период работы над трактатом «На темы Горация», он снова чувствует потребность разобраться в сложности современных ему литературных отношений и сформулировать собственное кредо. Он пишет два письма издателю Меррею и набрасывает ответ критику из «Blackwood's Magazine». По первому впечатлению, он повторяет все то, что уже ранее говорил. Но за это время произошло много событий, возникло и угасло много надежд — на освобождение Италии, на демократизацию английского общества. Мнения, ранее отвлеченные, теперь опираются на длительный опыт, на смелое экспериментирование.

4

Литературные письма Байрона представляют двойной интерес. В них содержатся как положительные, так и критические идеи, общие и частные оценки лиц и произведений, в том числе собственных. Защита классицизма

и английского главы его, Попа, закономерно сочетается с нападками на тех, кто воюет с ними в теоретических трактатах или в своей поэтической практике.

В соответствии с эстетикой просветительского классицизма Байрон считает, что поэзия прежде всего должна воспитывать читателей. Для того чтобы возвыситься до уровня этической поэзии, она должна быть верной правде и законам разума и в то же время вечным законам красоты и гармонии. Свои соображения поэт излагает в чрезвычайно категорической форме, не затрудняя себя доказательствами и ограничиваясь восторгами по адресу Попа и цитатами из его стихов. «Поп — величайший моралист всех времен, стран, всех чувств и ступеней бытия... Его поэзия — книга жизни. Без ханжества, но и без пренебрежения к религии он нашел формулы безупречной красоты для моральной мудрости, доступной прекрасному и великому человеку...» (BLJ, V, 590).

Преувеличение, в которое впадает Байрон, восхваляя своего любимца, помогает понять его общественную и литературную позицию. Даже если Поп и не обладал теми гражданскими доблестями, которые ему приписываются в «Письмах к Меррею», даже если он и не сделал так много для уничтожения порока, — существенно, что именно эти и только эти черты представлялись Байрону важнейшими для поэта. Его огорчает, что Поп писал о себе: «...я унизился до правды» (*stooped to truth*). Надо было сказать: «...возвысился до правды» (*rose to truth*) (BLJ, V, 554).

Отстаивая нравственное значение поэзии Попа, Байрон тратит немало красноречия на защиту его доброго имени. Отождествление практической и теоретической морали характерно для байроновского неприятия каких бы то ни было расхождений между идеей и ее претворением в жизнь. Поэтому реабилитация Попа-человека кажется Байрону необходимой для того, чтобы утвердить его славу поэта-моралиста. «Самой сильной его стороной я считаю именно этическую... он делает в стихах то, что большинство людей хотело бы осуществить в прозе. Если сущность поэзии — ложь, выбросьте ее собакам на съедение или изгоните ее из вашей республики, как того хотел Платон. Только тот, кто может примирить поэзию с истиной и мудростью, будет поэтом в истинном смысле, то есть «создателем», «творцом» (BLJ, V, 568).

Опровергая предъявляемые Попу обвинения, Байрон пишет: «Именно гармония стиха вызвала вульгарные и гнусно ханжеские вопли против него: из-за того, что его версификация совершенна, она рассматривается как его единственное совершенство; из-за того, что истины, им изрекаемые, так ясны, считается, что ему недоступен вымысел. Нам с усмешкой сообщают, что он поэт разума, как будто из этого следует, что он вообще не поэт. Разбирая страницу за страницей, я берусь процитировать больше полных воображения строк у Попа, чем у любых двух современных поэтов вместе взятых» (BLJ, IV, 489).

Байрон потому так много пишет о Попе, что в завистливой недооценке его современными поэтами (Боулз, Вордсворт, Китс) видит одну из причин беспрецедентного, с его точки зрения, упадка современной литературы. Отрицательные стороны ее воплощены для Байрона прежде всего в творчестве «лекистов» и их последователей. Он возобновляет все свои старые обвинения: снова высмеивает туманную метафизику и мистицизм Кольриджа, инфантильность и мелочность тематики Вордсворта, ограниченность социального и душевного опыта обоих поэтов¹⁷. Однако теперь за повторенными Байроном презрительными словами стоят определившиеся взгляды и мнения.

В отличие от ранней сатиры, высмеивавшей лекистов преимущественно за антиклассицизм, не касавшейся их политических позиций, и близкой оценкам критиков-классицистов из торийского журнала «*Anti-Jacobin*»¹⁸, Байрон теперь подчеркивает реакционность как общественных, так и литературных воззрений своих противников: они изменили революции и правде в искусстве. Хотя Байрон несправедливо судит о поэзии Вордсворта и Кольриджа, пренебрегая тем, что они перешли на сторону реакции лишь после того, как завершился творческий

¹⁷ См.: *Diakonova N. Byron and the English Romantics.*— *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1970, N 2. Об отношении Байрона к «лекисту» Саути, продиктованном причинами не только литературными, см.: *Some Observations on an Article in Blackwood's Magazine...* BLJ, IV, 482—483; а также: *Дьяконова Н. Я.* К вопросу об эволюции сатирического метода Байрона.— В кн.: *Метод и мастерство*, вып. II. Вологда, 1970.

¹⁸ *Woodring C. Politics in English Romantic Poetry.* Harv. Univ. Press, 1970, p. 154.

период их жизни, — он проявляет зрелость мысли, когда требует единства социальной и эстетической позиций поэта. Он не вникает в гуманистическую направленность исканий «лекистов», но, нападая на них, высказывает веские суждения о сущности поэзии и ее задачах. Литературные оценки оказываются частью продуманного взгляда на современность. Поэтому даже нетерпимость их примечательна.

Особенное раздражение Байрона вызывают «приспешники лекистов» Китс и Хент. Последний возмущил его попыткой вслед за Вордсвортом приблизить язык поэзии к разговорной речи и создать собственную поэтическую систему — с точки зрения Байрона, вульгарную и вздорную. Китс навлек на себя его негодование тем, что, подражая Хенту, позволяет себе вольно обращаться с классическим пятистопным ямбом, допускает слишком сложные образы — и при этом смеет пренебрежительно отзываться о Буало и Попе (BLJ, V, 588, 589; *ibid.*, 93—96, 109, 117, 12.9, 9.11, 4.12.1820).

Не щадит Байрон ни таких близких друзей, как Мур, ни самого себя: оба они способствовали одностороннему и нездоровому развитию поэзии: «Чем больше я думаю об этом, тем более я убежден, что все мы — Скотт, Саути, Вордсворт, Мур, Кэмбелл, я — все мы в равной мере заблуждаемся, все мы строим ложную поэтическую систему — или системы, которые сами по себе ни черта не стоят...» (BLJ, IV, 169, 15.9.1817). «Из-за всех этих «кокни» (уничижительное обозначение демократических поэтов «школы» Хента. — Н. Д.), лекистов и последователей Скотта, Мура и Байрона мы дошли до крайнего падения и унижения литературы. Я не могу об этом думать без раскаяния убийцы» (*Ibid.*, 76, 11.9.1820). «Пока я писал преувеличенный вздор, который развратил общественный вкус, они аплодировали даже эху моих слов...» (BLJ, VI, 87, 20.5.1822).

Не сочувствует Байрон и общему направлению творчества Шелли. Характерно, что, рассуждая о современной поэзии, он никогда не вспоминает о своем друге. О его стихах он изредка говорит с ним самим, а с третьими лицами — только в общих словах, когда защищает молодого поэта от возводимых на него напраслин. Хотя Байрон неизменно с горячей похвалой отзывается о благородстве, альтруизме и одаренности Шелли и с одобрением отме-

чает его независимость от существующих литературных группировок (BLJ, V, 145, 26.4.1820), он никогда не говорит о безвременной кончине Шелли, как о потере для английской поэзии. Байрон подчеркивает, что не понимает его произведений и не согласен с выраженной в них философией (BLJ, IV, 272—73, 24.11.1818; V, 435, 4.3.1822). По свидетельству Шелли, они «расходились во взглядах на поэзию».

Во «взглядах на поэзию» Байрон больше или меньше расходился со всеми своими современниками. Его оценка творчества большинства из них была отрицательной. Исключениями были Крабб, поэт суровый и правдивый, и все те авторы, которые более всех приближаются к классикам.

Особенное восхищение внушал Байрону Вальтер Скотт, «монарх английского Парнаса», создатель исторических романов. Поэмы его Байрону не нравились еще со времени «Английских бардов», но прозу он не уставал перечитывать и заявлял, что ничего другого видеть не желает. Несмотря на политические расхождения, поэты были внутренне близки. Объединяли их широкий исторический взгляд на действительность, понимание роли народных движений и материальных факторов общественного развития, уважение к культуре «века разума».

В отличие от большинства писателей эпохи романтизма, Байрон и Скотт не подчинились новой теории искусства, созданной под воздействием немецкой идеалистической мысли и основанной на концепции, согласно которой воображение поэта является единственным достоверным органом познания и важнейшим средством нравственного воздействия. Байрон и Скотт придерживались более традиционного понимания искусства, тяготевшего к просветительскому. Объединяет их также любовь к английским сатирикам и реалистам XVIII в.: Свифту, Фильдингу, Шеридану, Сэмюэлю Джонсону. Отзывы о них Байрона и Скотта чрезвычайно сходны. Любопытно, что самого Скотта Байрон называл «шотландским Фильдингом» (Ibid., V, 151, 5.11.1821; 17—18, 362, 23.4.1820, 12.9.1821).

В последние годы своей жизни, в пору обострившейся идеологической борьбы, Байрон перестает утверждать о том, что литературой могут заниматься только те, чьи силы не находят более достойного применения. Еще в

четвертой песни «Чайльд-Гарольда» появляются размышления о том, что искусство в известных своих аспектах выше реальной жизни. В письме к Меррею Байрон утверждает, что искусство превосходит природу. Море только тогда кажется нам поэтичным, когда по его волнам плывет корабль, а пустыню красят пирамиды, ибо творения рук человека — и в особенности великих художников — прекрасней, чем создания природы: ведь они являются воплощением духа и свободны от земного несовершенства (BLJ, V, 543—549). Хотя эта формулировка Байрона исходит из классицистического представления об идеале, она соприкасается с положениями презираемых им критиков и поэтов «школы кокни». Как мы увидим далее, они под влиянием Кольриджа следуют за Шеллингом в его определении прекрасного — «освобожденного от изъянов бытия». Это определение, генетически связанное с эстетикой классицизма, стало для романтиков Китса и Хэзлитта, как и для их немецких вдохновителей, частью художественной системы и теоретических построений, отталкивающихся от классицизма и отвергающих его нормы. К этой же мысли, но иными путями приходит Байрон. Классицистическое настояние на необходимости высоких тем в поэзии сменяется в письмах сомнительным для классициста тезисом: важна не тема, а ее трактовка (BLJ, V, 553, 557).

5

Последовательность теоретической мысли никогда не была свойственна Байрону. Его письма при всем их остроумии и блеске ни в коей мере не составляют исключения. Интересны они главным образом потому, что являются своеобразным комментарием к сочинениям Байрона, в частности к его классицистическим трагедиям («Марино Фальеро», 1820; «Сарданапал», «Двое Фоскари», 1821). Обращение к ним было для поэта делом долга и чести. О своем решении писать «правильные» трагедии, следуя «простой и строгой» манере Алфьери и подчиняя стихи обыденной речи, он сообщает своему издателю Меррею. Он чрезвычайно сдержанно отзываясь о драме Шелли «Ченчи» и объясняет ее недостатки тем, что автор следует «дурному образцу — пьесам Шекспира» (BLJ, VI, 67, 22.5.1822).

Противопоставление этого «дурного образца» правильной трагедии с высокой нравственной проблематикой для Байрона закономерно. Вопреки историческим фактам, поэт приписывает герою своей трагедии «Марино Фальеро, дож венецианский» (Marino Faliero, Doge of Venice) отсутствовавшие у его прототипа благородные мотивы: подлинный Фальеро возглавил народный заговор против правителей Венеции, чтобы отомстить им за оскорбление, нанесенное его чести. Герой Байрона уверяет, что им движет не только жажда мщения, но и решимость защищать попранные Советом республики права народа. Он готов умереть, если этой ценой сможет «освободить Венецию и отомстить за свои обиды»; он согласен и на верховную власть, если разделит ее народ, он хочет сделать свой город свободным и бессмертным. Отношение к нему сената он объясняет тем, что проявлял жалость к своему народу. Все эти декларации Фальеро подчеркивают общественный пафос замысла Байрона и его связь с итальянским национально-освободительным движением. Такое истолкование поступков дожа вполне отвечает изложенным в письмах воззрениям на этическое назначение литературы.

Концепции высокого гражданского долга подчинена трагедия «Сарданапал». В духе античной традиции (Овидий) смерть легендарного ассирийского владыки изображена Байроном как добровольно принесенная жертва. Он пренебрегал своими обязанностями государя, его беспечная изнеженность привела к гибели царство — и он бросается в огонь, чтобы искупить свою вину. Воззрения Байрона на природу трагического конфликта и на очищающую роль искусства, изображающего нарушение нравственного закона и восстановление его ценой жизни, проявляются здесь очень отчетливо.

Поэт сам был, по-видимому, не вполне удовлетворен своими классицистическими драмами. Едва дописав последнюю, «Двое Фоскари», он принимается за «Каина», драму не менее лирическую и не более «правильную», чем «Манфред», отвечавшую самым глубоким чувствам и мыслям автора. За «Каином» последовала вторая, столь же антиклассицистическая мистерия «Небо и земля», и после длительного перерыва словно посыпались одна за другой дерзкие песни «Дон-Жуана» (VI—XVI), порывающие с теми нормами, которые Байрон еще недавно отстаивал.

Два проницательных критика, Пушкин и Вальтер Скотт, независимо друг от друга подчеркивали шекспировское разнообразие «Дон-Жуана», не укладывающееся ни в какие принятые рамки. «Шекспировским» было и смешение в поэме Байрона страшного и смешного, высокого и низкого, прозаического и поэтического. Цитаты из Шекспира, то серьезные, то иронические, так и пестрят среди октав поэмы. Не странно ли: многократно высказывая свое критическое отношение к великому драматургу, Байрон блестяще знает его пьесы, приводит строки из них, даже в своих интимных дневниках и письмах? Хотя неодобрение Шекспира, в особенности как образца для современных поэтов, было для почитателя Попа более или менее неизбежным, это вовсе не мешало ему любить творчество автора «Гамлета». Как из назначенных себе рамок классицизма вырывался он в лирический субъективизм мистерий и «Дон-Жуана», так же увлекала его и стихия шекспировского театра, его мощь, глубина и свобода.

Герои и героини Байрона несут на себе отпечаток душевного величия, самозабвения и внутренней сложности, присущих прославленным персонажам Шекспира. Даже в классицистической по своим приемам сатире «Бронзовый век» (The Age of Bronze, 1823) Байрон рисует могучий и противоречивый образ Наполеона, близкий великим злодеям и честолюбцам шекспировских трагедий. Они оказываются для Байрона таким же открытием пути к правде, как строго замкнутая система классицистической поэмы или пьесы. Недаром в «шекспировском» эносе о Жуане рождаются первоэлементы реалистического романа XIX в.

Именно в «Дон-Жуане» Байрон выступает как судья нравов и общественных отношений, как автор множества бегло нарисованных, но верно схваченных карикатурных характеристик, которые в своей совокупности выражают представление поэта о его родине, «тюремнице народов», «полупедантической-полукоммерческой» стране, правящие круги которой тщетно стремятся придать ее своекорыстной политике высокий нравственный и религиозный тон. Гнев и отчаяние, сказавшиеся в титанизме романтических драм «Манфред» и «Каин», политическая страсть «Пророчества Данте», пафос «Бронзового века» — все это в «Дон-Жуане» оборачивается проникновением в конкретные, исторически обусловленные отношения людей и беспо-

падным смехом, обращенным против уродливого несоответствия официозных оценок и мнений реальному положению вещей.

Описывая лицемерие печати, которая славит мудрость и гуманность государя, в то время как он лопаается от тучности на глазах у умирающего от голода народа, Байрон верит, что борьба против ханжества есть борьба против существующего порядка. Нападки поэта на консерватизм нравственный и религиозный подчинены выявлению неприглядной истины, прикрытой выпрежней фразеологией, обличению фальсификации высоких понятий и той системы изощренных идеологических мотивировок, которые эту фальсификацию обосновывают.

Таким образом, политический радикализм, революционное отрицание действительности стимулируют реалистические устремления поэта. Возникновение их в «Дон-Жуане» помогает осмыслить реалистическую основу классицистических принципов Байрона. Но реализм проявляется в его поэме лишь как тенденция, растущая в произведении, в целом романтическом, в котором проблема диалектического соотношения личности и среды, внутреннего мира и внешнего только поставлена, но не разрешена. В поэме Байрона отсутствует последовательное развитие характера во взаимодействии с окружающей средой. С этой средой Жуан связан внешним, формальным образом.

Мысль Байрона работала в этом направлении, но не смогла (или не успела) воплотиться вполне. Это видно из того, что сама среда написана с пониманием типичных черт людей и явлений, с критическим анализом мотивов и побуждений. Это ясно и из того, что в замысел Байрона, как пояснил он в одном из писем, входило показать постепенное и губительное действие «света» на героя — и это намечено в завершенной части романа, изображающей, как легко Жуан приспособляется к любому обществу, в которое его забрасывает судьба. Но все это — преимущественно в тенденции. Герой Байрона полемичен по отношению к оптимистической упрощенности просветительского понимания характера, но он сам еще не стал вполне развившимся характером. Хотя образ Жуана у Байрона направлен против представления философов XVIII в. о неизменности человеческой природы, внутренняя эволюция его скорее упоминается, чем раскрывается.

Над всеми героями сатирического эпоса Байрона выделяется образ самого автора — лирический, романтический, противоречивый, исполненный сомнений, горечи, скептицизма и революционных порывов. Каждая из этих сторон личности и дарования Байрона отразилась в его произведениях «итальянского» периода, но все они слились в единое целое только в «Дон-Жуане». Ни в одном произведении тех лет не раскрыт субъективный мир поэта так, как в этой объективной по видимости поэме.

Проявившееся в эпосе Байрона стремление к универсально-историческому взгляду, восприятие личности как частицы процесса, который она бессильна контролировать, подчинение повествовательного начала субъективно-эмоциональному, резкая, алогичная смена настроений, стилей и поэтических интонаций свидетельствуют о приобщении автора к новым формам художественного мышления.

Романтический иррационализм вступает в «Дон-Жуане» в очевидное противоречие с влечением Байрона к гармоническому рационализму, к «правильности», простоте и ясности. Отсюда нарушение норм классицистического эпоса, капризная композиция, сознательно следующая прихоти лирического субъективизма и иронии. Именно на почве романтической иронии осуществляется соединение в поэме Байрона переосмысленных традиций просветительского романа и сатиры (обогащенных восприятием комического эпоса итальянского Возрождения) с новыми реалистическими тенденциями.

Так теоретический сторонник традиционных методов становится открывателем новых путей в искусстве своего времени. Так даже зрелый период его творчества оказывается периодом непрерывных исканий. Он отвергает — чтобы тут же воспринять уроки отвергнутого, и утверждает — чтобы тут же выйти за пределы установленного. Жизнь оказывается шире намеченной программы. По словам Гете, поэт, который с беспримерной зоркостью пронизывает пылающим взором прошедшее и настоящее, а вместе с ними и грядущее, завоевал для своего безудержного таланта новые области.

* * *

Сложное соотношение литературной позиции Байрона и его художественной практики, враждебность поэта большинству современных ему романтиков, апология

классицизма и стремление следовать его принципам в собственных произведениях привели к тому, что многие литературоведы, отмечая противоречие между теоретической мыслью и поэтической деятельностью Байрона, подвергают сомнению его принадлежность к романтизму.

С моей точки зрения, противоречивость Байрона лишь отражает противоречивость эпохи, переоценивавшей завоевания философии и литературы Просвещения после длительных войн, революций и вызванной ими всевропейской реакции. Эта переоценка могла быть более или менее радикальной, более или менее последовательной, предусматривать полный разрыв или частичное приятие, быть философски осознанной или непосредственно практической, приводить к различным, а иногда и противоположным теоретическим и политическим выводам, но она была характерна для всех английских романтиков — в том числе и для Байрона, с его преданностью просветительскому классицизму.

Классицистические симпатии Байрона отражали прежде всего поиски высокой гражданской темы, отвечающей требованиям истории и нравственному долгу поэта, свидетеля бурных лет борьбы и страданий. Классицизм его отражает поиски объективного, сверхличного, верного реальной жизни искусства, свободного от индивидуалистического произвола. Он отражает также осуждение идеалистических и политически консервативных течений в современном Байрону романтическом движении, является своего рода вызовом этому движению. Классицизм Байрона отражает, наконец, его стремление к гармонически прекрасному разумному идеалу мыслителей прошлого века. Но действительность, современная поэту, не могла служить реальной почвой для осуществления подобного идеала ни в жизни, ни в искусстве, оставляя на долю личности лишь индивидуалистический бунт — и, соответственно, субъективно-индивидуалистическое отражение личности в искусстве. Поэтому сознание неосуществимости идеала в данных исторических условиях становится причиной дисгармоничности мироощущения Байрона и романтической противоречивости его творчества.

Лишь в процессе работы над «Дон-Жуаном» поэт обрел форму, адекватную этой противоречивости, — форму, которая вмещала сложность его творческих исканий, устремленных к объективности и широте изображения, к

общеэтической теме, к пробуждению высоких гражданских чувств, к правде, пусть самой жестокой. Однако ни беспощадная правдивость поэмы, ни ее прозаическая трезвость, ни даже социальная конкретность песен, посвященных Англии, не противоречат романтизму, понятному в широком историческом плане — как движение, которое вырастает из всего комплекса теоретического и художественного переосмысления наследия просветительства и новых философских концепций, из необходимости решить вопросы, поставленные Французской революцией и бурным развитием капитализма в Европе.

Этот же комплекс стоит за идеализированным сельским миром Вордсворта, за философскими поисками Кольриджа, за революционными утопиями Шелли, за превознесением красоты у Китса, за историческими интересами Скотта. Демократический пыл Байрона и Шелли растет из того же стихийного эмоционального протеста против новых усовершенствованных форм угнетения человека человеком, который породил поэзию молодых Кольриджа и Вордсворта, лишь в последний период своего творчества вступивших на путь компромисса с действительностью.

Противоречие между Байроном и современными ему писателями — далеко не единственное противоречие эпохи романтизма — является следствием идейной борьбы в пределах единого романтического движения. Стоит только отказаться от характеристики его как совокупности метафизических «признаков» и определить питающую его историческую почву, как исключение Байрона из числа романтиков отпадет само собой. Он был романтиком, хотя и воевал против романтиков, так как его и их поэзия растет на одной и той же основе. Критический пересмотр просветительской идеологии в свете философии нового времени, неприятие капиталистической действительности, ощущение ее трагической противоречивости, скорбь при виде того, что «человек сделал с человеком» (Вордсворт), в большей или меньшей степени характерны для всех романтиков, в том числе и для такого сурового критика романтизма, каким нередко бывал Байрон.

В его творчестве конфликт между классицистической теорией и романтической практикой порождается неразрешимыми противоречиями в сознании поэта, которому выпало на долю выразить героические усилия, колебания и порывы людей переломной эпохи.

Круг интеллектуальных интересов Шелли, одного из образованнейших людей своего времени, чрезвычайно широк. Социология, политика, история, философия, естественные науки, литература, изобразительные искусства увлекали поэта, и он отдавал их изучению годы неустанного труда. Напряженность теоретических размышлений соединяется у него с непосредственностью лирического переживания. Идея становится страстью, а страсть воспринимается как ступень в развитии идеи. Шелли жил недолго, но очень рано начал развиваться и за какие-нибудь 15 лет проделал сложную эволюцию.

Направление ее соответствует общему движению философской мысли в эпоху романтизма, то есть движению от механистического просветительского материализма к покоящейся на идеалистической основе диалектике и историзму.

Эволюционировали, естественно, и взгляды Шелли на общественное развитие, и особенно его оценка собственного участия в этом развитии. Но как бы горестно ни ощущал поэт в последние годы свою оторванность от читателей, как бы ни говорил он, что в одиночестве творит только человек, наделенный бессмысленным тщеславием, — он не мог и не хотел бросить писать. Он до конца не отказывается от веры в силу слова, от попыток оказать облагораживающее воздействие на современников. Хотя Шелли изображает себя слабым и сломанным неудачами («Адонаис» — Adonais, 1821, ст. 31—33), он никогда не переставал быть борцом, зовущим к переделке мира, и радостно откликался на события, в которых видел надежду для политической свободы. Он верил, что в непрерывности борьбы за нее заключен залог перевоспитания и совершенствования человечества. С юных лет Шелли готовил себя к защите угнетенных. Его трогательная

доброта и неизменный альтруизм определили его готовность жертвовать собой ради блага всеобщего. Как говорил Байрон, волны разбиваются, ударяясь о берег, но океан все равно побеждает. Во имя этой победы Шелли жил и творил.

1

Подлинная зрелость для Шелли, как и для Байрона, наступает после отъезда его в Италию в 1818 г. В то время ему оставалось жить немногим более четырех лет. Поэт, по-видимому, понимал, что перешел через какой-то решающий рубеж, — и стихами и прозой подводил итоги предшествующих лет. Еще в «переходные» 1816—1817 гг. в «Гимне к интеллектуальной красоте» (*Hymn to Intellectual Beauty*) он рассказывает об этапах своего духовного развития; о них же он пишет позднее в эссе «О жизни» (около 1819 г.). Говоря о своем раннем пристрастии к материализму XVIII в., Шелли называет его учением, соблазнительным «для молодых и поверхностных умов. Оно освобождает своих адептов от размышлений» (*ShPrW*, II, 176). Неудовлетворенный его механицизмом, поэт обратился к «интеллектуальной системе», построенной на понятии единства идеи и внешних предметов, на которых она основывается: «Ничто не существует вне восприятия». Вместе с тем Шелли не приходит ни к солипсизму, ни к последовательному идеализму и не отвергает эмпирические методы мыслителей Просвещения.

Неразработанность общей философии поэта оставляет простор для взаимно противоречивых комментариев. Западные исследователи, как правило, сосредоточивают свое внимание на идеалистических тенденциях воззрений Шелли; советские исследователи — на материалистических. Между тем важным представляется показать, как они сочетались в мировоззрении поэта, показать, что элементы идеализма присутствовали в ранний, преимущественно материалистический период его развития, а верность материализму сохранялась и в более поздний период его жизни, отмеченный усилением идеалистических тенденций.

Такие колебания в конце XVIII — начале XIX в. закономерны. В большей или меньшей степени они присущи всем участникам романтического движения, поэ-

скольку в их мировоззрении традиции, унаследованные от эпохи Просвещения, взаимодействуют с диалектико-исторической философией нового времени.

С просветительским материализмом Шелли связывает прежде всего признание объективного мира, независимого от сознания. Хотя отдельные его формулировки по видимости близки берклианству, он утверждает, что глупо объяснять происхождение мира деятельностью мысли и верить, будто вселенная состоит из того же, из чего сотканы наши сны. С Просвещением Шелли связывает также идея об изначально присущем человеку добром начале, которое, будучи искажено влиянием уродливой среды, должно все же победить под действием благоприятных условий, материальных и моральных. Здесь особенно ощущается влияние английского философа Вильяма Годвина (1756—1836), который утверждал, что совершенствование общества неизбежно, если каждый член его будет развиваться рационально и будет свободен от бремени как собственных страстей, так и тирании правителей.

Отметим, что поэт воспринял не только сильные, но и слабые стороны философии Просвещения, и в частности идеалистическое понимание факторов, определяющих «среду», «условия» и господствующие мнения. Идеи Шелли о связи между уровнем благосостояния народа и его духовной деятельностью тоже восходят к историческим построениям просветительской поры, к сочинениям Вольтера, Монтескье и Кондорсе, которого Шелли особенно почитал.

Аналогичные идеи высказывали Скотт (см. с. 77, 87) и критик-эссеист Хэзлитт (HCW, V, 161—62), но из одинаковых посылок Скотт, с одной стороны, и Хэзлитт и Шелли, с другой, делают различные выводы: шотландский романист отстаивает традиционный и эволюционный путь развития, считая его залогом постепенного умножения духовных и экономических благ; Хэзлитт и Шелли возлагают надежды на революционные изменения и связывают наивысшие периоды расцвета народа с наиболее яркими вспышками его борьбы за освобождение от политического и нравственного гнета.

У французских просветителей, в частности у Гольбаха, книгой которого «Система природы» Шелли длительно увлекался и даже переводил на английский язык, он заимствовал представление о необходимости, то есть все-

общей детерминированности вещей, развивающихся в соответствии с подлежащими изучению и контролю социальными законами. Вслед за Годвином и его трактатом «Политическая справедливость» Шелли в юношеские годы рассматривал необходимость как главный закон, велению которого подвластна жизнь. Она определяет и рациональное начало, способствующее эволюции существующих социальных форм к конечной разумной цели, которая будет достигнута тогда, когда «голос разума, громкий, как голос природы, разбудит государства»¹. Такая концепция лежит в основе оптимизма «Королевы Мэб» (1813).

Еще в первый период своего творчества, однако, Шелли разочаровался в теории необходимости. Как и Хэзлитту, она стала казаться ему бездушной и мрачно фаталистической: «Я был неудовлетворен открываемым им (материализмом.— Н. Д.) взглядом на вещи. Человек — это существо с высокими стремлениями... он «смотрит вперед и вспять», его «мысли странствуют в вечности», отвергая преходящее и тленное . . . он существует в будущем и прошлом . . . в нем живет дух, враждебный пустоте и распаду...» (ShPrW, II, 176; ср. HLR, I, 110, 222, 275).

Так же, как для всех английских романтиков, исходной и определяющей для Шелли была этическая точка зрения. Но в отличие от напуганных революцией Вордсворта и Кольриджа, он считал, что осуществить высший этический закон — равное благополучие для всех, носящих звание человека, — можно, только если разрушить несправедливый порядок вещей и низвергнуть духовную тиранию церкви. Лишь тогда политика станет тем, чем должна быть: продолжением и утверждением морали. Общество должно покоиться на вечных принципах альтруизма и бескорыстия; именно поэтому просветительские теории предопределенности и разумного эгоизма с годами все более отталкивают Шелли: «Идеи французской материалистической философии, — пишет он, — столь же ложны, сколь они вредны, хотя их, бесспорно, следует предпочесть доктринам христианства» (ShL, II, 412, 11.4.1822).

¹ ...when Reason's voice / Loud as the voice of Nature, shall have waked / The nations... (Queen Mab, III, 126—128). Ср. Ibid., 226—240: Spirit of Nature! thou / Life of interminable multitudes / ...Man, like these passive things, / Thy will unconsciously fulfillleth: / And the unbounded frame, which thou pervadest, / Will be without a flaw / Marring its perfect symmetry.

Бездуховность, пессимизм, рационалистичность, поверхностность — вот упреки, которые поэт обращал французским идеологам (ShPVR, 215—216).

Отвращение к умозрительным схемам, к неумолимым принципам детерминизма, вера в активную борьбу против социального зла, мечта о всеобщем счастье и жертвенном служении ему вытекали не только из строя мыслей, но и из строя чувств Шелли. Страдания других были и для него страданиями, желание прекратить их, даже ценой собственного благополучия, было самым сильным из его желаний. Характерно, что Шелли болезненнее пережил решение верховного суда, отнявшего у него право воспитывать детей от первого брака (хотя сына он никогда не видел, а дочь помнил только в младенчестве), чем смерть более взрослых детей от второго брака: в последнем случае удар был нанесен ему самой природой, в первом же проявилась типичная для духа времени несправедливость человека к человеку, и она могла обратиться против любого несчастного, бессильного перед властью.

Шелли был органически неспособен к покорности судьбе, прежде всего общественной судьбе. Свои несчастья он переносил стоически и, по свидетельству тех, кто знал его в зрелые годы, всегда был ровен и весел, как бы ни мучило его сознание своей отверженности и невозможности помочь людям. Но жестокость, деспотизм, грубая сила, беспощадно ломающие чужие жизни, были для него непереносимы. Мысль и чувство сливались здесь воедино, переходили друг в друга — черта, характерная для романтического мироощущения. У Шелли, однако, она дополнялась благородным неумением отделять теоретические соображения от жизненной практики. По словам Байрона, Шелли следовал своим принципам самым буквальным образом (*to the letter*).

2

Единство общественных и личных переживаний, стремление к всеобщему счастью становятся побудительными мотивами жизни и творчества Шелли. Мысли об условиях, необходимых для благополучия человечества, ведут его к изучению существующих социальных отношений. Агитация в Дублине за эмансипацию Ирландии в 1811 г.

поставила молодого политика лицом к лицу с такой беспросветной нищетой, о которой он даже не подозревал. Эти впечатления усилились, когда он удостоверился, что в сердце самой Англии в голодные 1816—1817 гг. нужда терзала тысячи и тысячи людей, неповинных ни в чем, кроме принадлежности к бесправным сословиям. «Как ужасно,— писал поэт,— что низшие классы должны жертвовать жизнью и свободой, чтобы дать своим угнетателям возможность угнетать их еще ужаснее» (ShPrW, I, 253).

Поразительно, как быстро юный Шелли, отвергнутый семьей после исключения из университета и женитьбы на девушке «низкого» звания, оторванный от привычной среды, одинокий и неопытный, нашел единомышленников: он познакомился с философом Годвином, он сдружился с кружком радикалов, группировавшихся вокруг оппозиционного журнала «Examiner», и с его редактором Ли Хентом (1784—1859)². В 1811—1819 гг. журнал этот переживал пору высшего расцвета. Протест против изнурительного труда фабричных рабочих, против лицемерия и празднословия парламента, против низкопоклонной печати, против деспотизма правителей звучал на страницах «Examiner» громче, чем в большинстве современных ему «левых» журналов и газет.

Когда Шелли, вступив в гражданский брак с Мери Годвин при жизни первой жены, вынужден был покинуть Англию, журнал Хента оставался для него главным источником сведений о политическом движении на родине. Сопоставляя его «Маскарад анархии» (The Mask of Anarchy, 1819) со статьями Хента о «манчестерской бойне», исследователи называли поэму прямым откликом на события, сообщенные журналистом. Мысль Шелли, однако, быстро вышла за пределы, доступные Хенту и его кружку.

Хотя поэт осуждает насилие («...никогда не творите зла во имя добра»), он признает, что есть обстоятельства, оправдывающие восстание, и остается революционером (ShPrW, I, 236, 237). Ложным, по его мнению, методам 1789 г., будившим низкие, мстительные инстинкты и потому бессильным против деспотизма, Шелли противопоставляет «идеальную» революцию в Золотом городе

² Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма, Л., 1970, с. 127—246.

(«Восстание Ислама», 1817), которая совершается по законам любви и альтруизма. Чрезвычайно существенно, однако, что Шелли достаточно верно оценивал опыт революции, чтобы понимать, с какой неизбежностью гуманное непротивление его героев, Лаона и Цитны, обрекает их на гибель. Тем не менее, с точки зрения поэта, смерть их, при всей ее жестокости, в конечном счете больше поможет победе революции, чем вооруженное восстание, ведущее лишь к новому взрыву ненависти и взаимного уничтожения.

С одной стороны, когда Лаон говорит: «Неужели зло должно вечно вытекать из зла и боль вечно рождать еще более острую боль? Все мы — братья!»³, он выражает мысль самого Шелли; с другой — поэт ясно передает опасности всепрощения: речь Лаона в сенате убедила молодых, но старшие его члены ударами в спину убили вновь обращенных. Шелли мечтал о бескровном перевороте, но, по-видимому, не хуже Байрона понимал, что революции «не делаются на розовой воде». В отличие от «лекистов», он сохраняет веру в конечное торжество свободы и восторженно приветствует современные ему сражения за ее победу.

Шелли предостерегает против кровопролития, но заявляет, что, ежели оно возникнет, станет на сторону народа (ShL, I, 221, 7.1.1812). Пусть народ заблуждается, проявляет необузданность и отсутствие гуманности в той или иной своей акции, — в целом он всегда прав, ибо веками подвергался угнетению и несправедливости. Отнюдь не переоценивая политическую зрелость народа в его современном состоянии — Шелли даже был против немедленного введения всеобщего избирательного права (ShPrW, I, 365), — поэт питал безграничное доверие к его потенциальным нравственным силам и утверждал, что судьба Англии определяется ее тружениками, ткачами, пахарями, оружейниками («Песня к англичанам» — *Song to the Men of England*, 1819). Сквозь «Маскарад анархии», сквозь повсеместное торжество реакции он разглядел освободительные силы, заключенные в народе. Историче-

³ Oh wherefore should ill ever flow from ill, / And pain still keener pain for ever breed? / We all are brethren (The Revolt of Islam, V, 10); ср.: Force from force must ever flow, / Or worse; but 't is a bitter woe / That love or reason cannot change / The Despot's rage, the slave's revenge (Euganean Hills, 1819, 232—235).

ский оптимизм поэта вновь и вновь утверждается, несмотря на ясное ощущение трагических противоречий современной ему социальной системы.

В своих предвидениях и надеждах Шелли опирается на интерпретацию прошлого и настоящего в свете преобразований будущих. Он негодует по поводу социального пессимизма «лекистов». Вступая с ними в прямую полемику, Шелли доказывает, что «целые поколения людей не должны обрекать себя на печальное наследие невежества и нищеты потому только, что те, кто столетиями были жертвами и рабами, оказались неспособными, когда их оковы были частично устранены, вести себя с мудростью и спокойствием, свойственными людям свободным» (ShPrW, I, 33). Их безрассудство может только стать лишним доводом в пользу свободы: они обретут широту мысли и независимость ценой длительных усилий людей просвещенных и гуманных.

Таким образом, хотя долгое воспитание народа для революции (и даже для серьезных политических реформ) кажется Шелли непереносимым условием социального совершенствования, сама необходимость революционного переустройства никогда не подвергается у него сомнению. Возможно, его трактовка революции, которую он, бесспорно, обсуждал с Байроном в Женеве, оказала определенное воздействие на третью песнь «Чайльд-Гарольда». Поскольку установлено, что именно под влиянием Шелли Байрон отдал дань вордсвортовой философии природы, можно предположить его же влияние и на концепцию революции, отразившуюся в посвященных ей строфах «Чайльд-Гарольда». В свою очередь обращение Байрона к Руссо, вероятно, вспоминалось Шелли, когда он описывал французского мыслителя в «Торжестве жизни» (1822) и вложил ему в уста слова: «Мое пламя погасили, но тысячи огней зажглись от искры, которую я заронил»⁴.

Вопреки мнению ряда западных ученых, Шелли всегда твердо верил в необходимость коренных социальных изменений. «Система человеческого общества в его нынешнем состоянии должна быть перевернута до основания со всеми воздвигнутыми на этой основе правилами и установлениями», — писал он другу (ShL, I, 191, 1.5.1820).

⁴ ...if I have been extinguished, yet there rise / A thousand beacons from the spark I bore (The Triumph of Life, 206—207).

Социология Шелли, повторяю, подчинена его этическим убеждениям: ценой наименьших жертв он хочет добиться торжества высших моральных принципов, устроить мир так, чтобы все могли проявить лучшие стороны своей личности и найти в этом счастье (ShPrW, II, 196, 199, 201). Исправлению общества должно способствовать нравственное воздействие искусства. Так смыкаются социология, этика и эстетика: все настоятельнее выдвигает Шелли идею о том, что только триединство красоты, истины и любви может спасти страждущее человечество (ShPW, II, 33).

В идеалистическом представлении об этом единстве как решающей силе общественного процесса многие западные исследователи видят влияние Платона. Действительно, Шелли чтит греческого философа, переводил, комментировал и «читал его вечно» (ShL, II, 360, 22.10.1824). Поэтому некоторые ученые всю сознательную философию Шелли выводят из его платонизма, но в новейших работах западных литературоведов влияние Платона рассматривается как один из факторов развития поэта, наряду с причастностью его современному идеализму⁵.

Из учения Платона Шелли воспринял представление о том, что реальный мир есть лишь отблеск вечного идеального совершенства: Адонаис, пишет он в элегии на смерть Джона Китса, умерев, ожил, его душа устремилась к вечным источникам света и истины, тогда как живые мертвы⁶. (Байрон недаром утверждал, что Шелли верит в бессмертие души.) Эта мысль имеет и другой поворот: «Знакомая жизнь кажется нам, но ее нет или она — только странная насмешка над тем, во что мы хотели бы верить»⁷.

В этих рассуждениях влияние Платона представляется более явным, чем в обычно цитируемом «Гимне к интеллектуальной красоте». Американский литературовед Бэррел указывает, что понимание красоты у Шелли отнюдь

⁵ Pulos C. E. The Deep Truth. Nebraska, 1969, p. 73, 78—79, 85.

⁶ Adonais, 39—41. cp. 43: ...the one Spirit's plastic stress / Sweeps through the dull dense world, compelling there / All new successions to the forms they wear.

⁷ ...this familiar life, which seems to be / But is not; — or is but quaint mockery / Of all we would believe... (Letter to Maria Gisborne, lines 156—158).

не совпадает с платоническим⁸. Платонизм его не был последовательным и, в духе античной философии, сочетался с верой в реальность материи. Земная реальная красота, с точки зрения Шелли, неадекватна вечной, нетленной идее «интеллектуальной красоты». Только она дает смысл и истинность хаосу реальной жизни. В «Королеве Мэб» Ианта становится истинно прекрасной тогда, когда по велению феи душа ее освобождается от брэнной оболочки⁹.

Поэт не теряет интереса к прекрасному в его конкретных единичных проявлениях, но стремится увидеть в них нечто высшее, за ними стоящее и превосходящее их по своему значению. «Я всегда ищу в том, что вижу, нечто, лежащее за пределами данного объекта» (ShL, II, 47, 7.11.1818). «Я создан . . . для того, чтобы воспринимать тонкие и отдаленные оттенки чувств, относящихся либо к внешней природе, либо к окружающим нас людям, и для того, чтобы воплощать концепции, которые возникают, когда вселенная рассматривается как единое целое, материальное или моральное» (ShL, I, 432, 11.12.1817).

3

Понятие красоты у Шелли проходит некоторую эволюцию. В юношеские годы он рассматривает ее лишь как средство нравственного воздействия и считает поэзию второстепенной по сравнению с моральной и политической науками, а красоту — подчиненной этике (ShL, I, 98, 5.6.1811). В более поздние годы Шелли отрекается от дидактических целей, объявляя их несовместимыми с поэзией (ShPW, 207), но посвящает этим целям каждую написанную им строчку.

Здесь, казалось бы, возникает некоторое противоречие, однако для Шелли эстетика всегда служит этике; только с течением времени углубляется его понимание этического содержания поэзии: освобождаясь от прямого поучения, но сохраняя верность нравственным задачам,

⁸ Barrell J. Shelley and the Thought of his Time. Yale, 1947, p. 129—130.

⁹ Ianthe's soul ... stood / All beautiful in naked purity... Each stain of earthliness/Had passed away, it reassumed / Its native dignity, and stood / Immortal amid ruin (Queen Mab, I, lines 130—138).

он стремится воздействовать не столько прямым выражением идеи, сколько красотой поэтического слова. Это стремление осуществляется в творениях Шелли последних лет. Хотя нравственная цель по-прежнему остается для него главной, идет он к ней более сложными путями.

Прославляя красоту, он утверждает свой этический идеал — выстраданный, пронесенный сквозь гонения, издевательства, клевету и остракизм, сквозь «муки и кровавый пот», по словам самого поэта. Проявления красоты Шелли ищет в природе, в высоких движениях души, в борьбе за общее счастье и свободу. Как замечает поэт Йейтс, красота и свобода для него равнозначны.

Шелли, быть может, невольно описывает себя, когда говорит о принце Атанасе: «У него была кроткая, стремящаяся ввысь душа, справедливая, чистая, насыщенная разнообразными знаниями. Такие, как он, находят дивное утешение в радости других даже тогда, когда умерла их собственная радость. Он любил и трудился для ближних, охваченный скорбью, и... не знал более высокого закона, чем закон любви, спокойной, постоянной, непобедимой»¹⁰.

С еще большей определенностью прекрасный человеческий идеал описан в образе Прометея. Шелли считает его истинно поэтической фигурой, ибо он являет собой «высшее моральное и интеллектуальное совершенство, и самые чистые и истинные мотивы побуждают его стремиться к лучшей и благороднейшей цели» (ShPW, 205).

Чем дальше, тем больше Шелли стремится пробуждать сознание читателя, не давая прямых указаний к действию. Поиски искусства объективного, свободного от печати явной авторской позиции не отвлекают его от главной жизненной задачи — заставить красоту просветить, возвысить и подготовить человека к «новой жизни» (ShPW, 473). В соответствии с этим красота у Шелли почти всегда возвышенна. Хотя искусство, в его понимании, отражает действительность, но действительность, гармонизированную и устремленную к идеалу. Эмпирические факты из жизни природы и общества интересуют его в той степени, в какой они могут стать отправной точкой для размыш-

¹⁰ He had a gentle, yet aspiring mind; / Just, innocent with varied learning fed; / And such a glorious consolation find / In others' joy, when all their own is dead: / He loved, and laboured for his kind in grief / ...he owned no higher law / Than love; love calm, steadfast, invincible (Prince Athanase, 22—25, 95—96).

лений о человеческой природе и природе вообще, для далеко идущих планов и мечтаний об ином миропорядке. «Что до подлинной плоти и крови, то вы знаете — я этим не торгую. С тем же успехом можно искать баранью ногу в винной лавке» (ShL, II, 336, 22.10.1821).

Мысль о тождественности красоты и возвышенного близка одной из ведущих идей немецкой романтической эстетики — идее о том, что красота — освобожденное от изъянов бытие. Сформулированная Шеллингом, она имела большое влияние на Кольриджа и через его посредство на несведущих в немецком языке и в немецкой философии Хэзлитта и Китса. Отклики на идеалистические концепции прекрасного, «импортированные» из Германии, появлялись и в ведущих английских журналах. Вряд ли они могли пройти мимо Шелли¹¹.

Во всяком случае известно, что Шелли читал «*Biographia Literaria*», и многие ее положения (разумеется, самостоятельно разработанные) повторены в самом известном из теоретических трактатов Шелли — в «Защите поэзии» (*A Defence of Poetry*, 1821). Хотя, оспаривая уничижительные замечания Т. Л. Пиккока о поэзии вообще, и о современной поэзии в частности, Шелли несколько преувеличивает доводы «в пользу поэзии»¹², основные его положения, безусловно, соответствуют воззрениям, выношенным поэтом в годы раздумий и одиночества.

Вероятно, название трактата было подсказано одноименным трактатом Филипа Сидни (1554—1586), царедворца, воина и поэта. Быть может, Шелли вспоминал и некоторые аргументы своего предшественника, такого же почитателя Платона, как он сам. Но в «Защите поэзии» платонизм Шелли почти не проявляется, если не считать таких общих формул, как «поэзия спасает от гибели проявления божества в человеке» (...the visitations of divinity in man) (ShPrW, II, 34), или «поэт причастен к вечному, бесконечному, единому» (ShPrW, II, 5; ср.: ShL, II, 29, 16.8.1818).

¹¹ О близости Шелли к философско-эстетическим теориям немецкой литературы конца XVIII — начала XIX в. см.: *Barrell J. Op. cit.*, p. 192—193, 196; *Lemaître H. Shelley. Poète des elements. Caens*, 1962, p. 404—407, 410; *Happel E. Das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst im Werke P. B. Shelleys, Marburg*, 1937, S. 13.

¹² *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М.*, 1960, с. 393.

В парадоксальном памфлете «Четыре века поэзии» Пикок утверждал, что поэзия была естественным выражением образа мыслей примитивных народов, но с ростом цивилизации она утрачивает значение и вытесняется наукой. Против принижения поэзии во имя науки Шелли энергично восстает. В его устах этот протест тем более убедителен, что сам он с отроческих лет увлекался естественными науками и понимал их роль. Шелли начинает с рассуждений о пассивности разума — основного свойства ученого — и об активности воображения — решающей черте поэта. Воображение есть оригинальный творческий принцип, который приводит все материалы, доставляемые нашими органами чувств, в гармонию как с индивидом, в котором оно проявляется, так и с вечным, бесконечным, единым. «Разум — это сознание, созерцающее отношение одной мысли к другой . . . а воображение — это сознание, воздействующее на мысли таким образом, чтобы окрасить их собственным светом и составить из них, словно из первоэлементов, новые мысли... Разум относится к воображению, как инструмент к тому, кто владеет им, как тело к духу, как тень к сущности» (ShPrW, II, 1).

Эти рассуждения идут целиком в русле идей Вордсворта и Кольриджа, без сомнения хорошо известных Шелли. Вслед за ними он говорит, что «быть поэтом значит воспринимать истину и красоту . . . поэт не только интенсивно переживает настоящее в его нынешнем состоянии, но видит в нем будущее...» (ShPrW, II, 4—5). Как и они, Шелли заявляет, что нельзя провести резкую грань между поэзией и прозой. Платона и Бэкона он называет поэтами, хотя они не писали стихов, а Данте, Шекспира, Мильтона именует философами. Поэзия неотделима от философии, ибо так же преследует высокие нравственные цели, усиливая в людях способность к любви и доброте. Они невозможны без участия воображения, без умения «поставить себя на место другого и многих других» (ShPrW, II, 4—5). Поэзия совершенствует нас не потому, что излагает моральные доктрины, но потому, что вызывает восхищение истиной и красотой. Как только оно возникает, вопрос морали разрешен.

Поэт должен помнить, что его цель — удовольствие, а не польза. К ней стремятся политический эконом и фабрикант, а они только довели до крайности контраст

между роскошью и нуждой. Со свойственной его эпохе наивностью экономической мысли Шелли объясняет это «неумолимым действием расчета». «Мы обладаем большей моральной, политической и исторической мудростью, чем нам удастся претворить в жизнь... Слабость творческого дара не дает нам воочию представить себе то, что мы знаем . . . нам недостает поэзии жизни...» (ShPrW, 30—31).

4

Все мысли Шелли о значении поэзии и воображения чрезвычайно близки основам романтической эстетики, изложенным Вордсвортом. В их духе завершает Шелли свой протест против современного меркантилизма и расчета, которые поэзия призвана победить: «Пусть поэт, в отличие от некоторых французских писателей (материалистов XVIII в.— *Н. Д.*), поостережется разрушать вечные истины, запечатлевшиеся в воображении людей» (ShPrW, II, 28). «Чем были бы добродетель, любовь, патриотизм . . . каковы были бы утешения, выпадающие нам на долю по эту сторону могилы, или надежды на то, что ожидает нас по ту сторону ее, если бы поэзия не возстала и не принесла нам огонь и свет из тех вечных сфер, куда не могут долететь совиные крылья расчета...» (ShPrW, 32).

Еще больше, чем Вордсворт и Кольридж, Шелли приписывает поэзии величайшую, почти магическую силу, выявляющую скрытую красоту мира и позволяющую увидеть его знакомые очертания в новом свете, внести гармонию в его хаос. Так же, как Вордсворт и Кольридж, Шелли подчеркивает обобщающие свойства поэзии: она разрушает «проклятие, которое обрекает нас случайным впечатлениям» (ShPrW, II, 32). Поэзия устанавливает связь между мотивами и поступками человека — и миром идеальных истин... Поэтическое произведение есть образ самой жизни, выраженной в вечной своей истинности... (ShPrW).

Тем не менее, в отличие от «лекистов», Шелли никогда не ассоциировал высокого предназначения поэзии с божественной волей и промыслом. Для Кольриджа она вдохновлена божеством в ортодоксально-христианском смысле слова и существует как проявление вечного и

потустороннего. Хотя у Шелли проскальзывают формулировки, вроде цитированной выше, о поэзии, которая «спасает от гибели проявление божества в человеке», он никогда не понимает бога религии откровения. Божественным он называет все прекрасное, что заключено в сознании человека. Оно может быть исковеркано обстоятельствами, но оно неистребимо¹³.

В отличие от «лекистов», Шелли хорошо понимал диалектику вечного и исторического, считал природу человека общественно детерминированной. Американский ученый Уэллек правильно подчеркивает историзм его очерка развития поэзии от первобытных времен, когда она возникла, выражая непосредственность примитивного мышления, до сурового XIX в., когда она должна вернуть людям утраченную ими естественную поэтичность. Шелли не раз повторяет, что по своему происхождению поэзия — искусство подражательное (*mimetic*) и материалом ее является видимый мир. Здесь источниками поэту послужили исторические сочинения XVIII в.¹⁴, вероятнее всего, сказалось влияние популярной книги Жермены де Сталь «О литературе в ее отношении к социальным институтам» (1800), которую Шелли читал в 1815 г. Со временем функции поэзии усложнялись, но всегда она была порождением эпохи и отражала ее несовершенства. Однако «истинный поэт рассматривает пороки современников как временное одеяние, в которое должны быть облечены его творения, и это одеяние прикрывает, но не скрывает вечную пропорциональность их красоты» (*ShPrW*, II, 10).

Великих поэтов, от Гомера до своих соотечественников и соперников, Шелли рассматривает как часть истории. Он подчеркивает неизбежную близость всех, писавших в один период и по-разному воплотивших его отличительные особенности. Их связывает исторически обусловленная общность идей, проявляющаяся в созданных ими произведениях при всем своеобразии авторов. Мера наслаждения, доставляемого поэтами, во многом зависит от

¹³ Об отсутствии мистики в трактате Шелли и последовательности его мысли см.: *Wasserman E. R. Shelley's Late Poetics*. — In: *Hills F. W., Bloom H. From Sensibility to Romanticism*. New York — Oxford, 1965, p. 491—492, 496.

¹⁴ *Wellek R. A History of Modern Criticism. 1750—1950, vol. II*. London, 1955, p. 124, 127.

того, насколько верно они передают свое восприятие общества или природы. Так, в героях Гомера воплотилось величие его века — и его произведения стали частью социальной системы, на которой покоится последующая цивилизация. Расцвет греческой драмы обусловлен высоким духовным уровнем общества, а «в период социального упадка драма соответствует этому упадку» (ShPrW II, 15—17).

В этом историческом очерке, раскрывающем связь поэзии с действительностью, Шелли склонен ставить поэзию над миром, как высшее, независимое от него начало. В идеалистической форме здесь делается попытка определить специфику поэзии — устремленность к познанию непознанного, способность создавать гармонию и красоту, свободные от случайного и тривиального, которые сопутствуют им в реальной жизни. С помощью доступных ей средств — свойственного ей метафорического строя, ритма, соразмерности, пропорциональных соотношений, упорядочивающих комбинаций — поэзия передает единство человека и мира (ShPrW, II, 37).

Страстно защищая поэзию, «источник всего, что может быть прекрасно и истинно в злые времена». Шелли заявляет, что «поэты . . . учредители законов, основатели гражданского общества, изобретатели искусства жизни, наставники человечества. Поэты — непризнанные законодатели мира» (Sh Pr W, II, 38).

К ним Шелли причисляет и некоторых своих современников. Не заражаясь модными в романтический период ламентациями по поводу упадка литературы по сравнению с «веком Елизаветы», Шелли был среди немногих людей тех лет, которые понимали, что великие поэты нового столетия не сознают значения своих произведений.

«Защита поэзии» написана прозой, но поэтический дар автора сквозит в каждом слове, в каждой смелой метафоре. Так же, как в его стихах, образы набегают один на другой, воплощая то единство идеи и чувства, без которого он не мыслил творчества.

В «Защите поэзии» видны отсутствие у Шелли последовательной философской системы, колебания между обожествлением поэзии и взглядом на нее, как на синтез идей и ощущений, доступных органам чувств, между идеалистическим превознесением слова и мысли как

главных двигателей прогресса и материалистико-историческим подходом к развитию поэзии, к ее двойной связи с «духом века», одновременно порождающим ее и испытывающим ее влияние.

Соображения о воздействии роли эпохи на развитие творческой личности высказывались уже в XVIII в. Когда Шекспира в первой половине столетия порицали за нарушение принципа трех единств, а во второй половине хвалили за это, все теоретики ссылались на влияние эпохи. Одни называли ее варварской, другие — плодотворной для развития гения. Когда же Шелли говорит об относительности представлений каждой эпохи, о том, как любая из них обожествляет свои заблуждения (ShPrW, II, 10), о невозможности подходить с одинаковыми критериями к оценке духовной жизни в различные периоды истории, о том, что великие произведения по-новому читаются в каждый новый век (ShPrW, II, 27), он приобщается к характерному для романтиков историческому образу мыслей. Об этом говорят его фрагменты об античных скульптурах (Critical Notices of the Sculpture in the Florence Gallery), заметка о нравах и искусстве афинян (Essay on the Literature, the Art and the Manners of the Athenians) и интереснейшие комментарии к переводам Платона (On the Symposium).

На английской почве историзм более всего выражен в романах и критических сочинениях Вальтера Скотта, на немецкой почве — в трудах братьев Шлегелей. Немецкой философией Шелли не интересовался и, кроме Канта, по-видимому, никого из философов не читал. Но он изучал Вордсворта и Кольриджа, просматривал «толстые» журналы: «The Edinburgh Review», «The Quarterly Review», «Blackwood's Edinburgh Magazine», в которых публиковались рецензии на работы немецких мыслителей, читал книгу Сталь «О Германии» и лекции А. В. Шлегеля о драматическом искусстве. К тому же он был в курсе огромной литературы о Шекспире, в которую, благодаря влиянию Кольриджа, проникали положения идеалистической эстетики. Шелли, бесспорно, знал о них. Он сам не раз говорил, что люди одной эпохи, а тем более сходной интеллектуальной направленности, не могут быть чуждыми друг другу. Независимо от прямого литературного влияния Шелли близок философским идеям современников, немецких и английских.

В своих литературных вкусах и суждениях Шелли тоже человек романтической эпохи. Воспитанный на авторах XVIII в., он постепенно от них отходит. Его любимые писатели — он зовет их благодетелями человечества — принадлежат к греческой древности (Гомер, Эсхил, Софокл, Платон) и европейскому Возрождению (Данте, Петрарка, Боккаччо, Кальдерон, Шекспир и Мильтон).

Античные пристрастия характерны для друга Шелли — романтического поэта и критика Хента, отчасти для Байрона и, безусловно, для Китса. Знакомы они нам и по немецким романтикам — по критике Шлегелей, по поэзии Гельдерлина. Эллинизм Шелли, как и эллинизм других английских романтиков, развивался в русле широкого общеевропейского движения, начавшегося еще в поздне-просветительский период. Данью античным увлечениям Шелли явились его оды, гимны и драма «Освобожденный Прометей» (по содержанию и форме весьма далекие от своих источников); данью ренессансным влияниям стала трагедия «Ченчи» (1819). Несмотря на скромное мнение самого поэта, из всех «шекспиризирующих» пьес английских романтиков только «Ченчи» близки творениям великого драматурга. Зловещий образ нераскаянного грешника Франческо Ченчи, возмущение поруганной им дочери, не только мстившей за свой позор, но пытавшейся спасти от рабства близких, по силе и драматизму оставляют далеко позади надуманные драмы Кольриджа, Вордсворта, Саути, Лэма.

Характерно, что стремясь избежать идеализации и нарисовать героиню, которая, по объяснению, данному поэтом в предисловии к пьесе, становится на «ложный путь мщенья» вместо того, чтобы воздействовать на тирана-отца любовью и покорностью, Шелли все-таки создает образ высокий и поэтический, отличающийся от своего реального исторического прототипа^{14а}, «Ченчи» носит явные следы пристального изучения Шекспира, его языка и стиля. Недаром «самым совершенным из существующих в мире образцов драматического искусства» Шелли провозглашает «Короля Лира» (ShPrW, II, 14).

^{14а} Clark D. L. Shelley and Shakespeare—PMLA, 1939, v. 54, № 1; *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. М., 1959.

Огромное значение имели для Шелли писатели итальянского Возрождения. Данте — с его точки зрения, как бы мост, переброшенный через поток времени и соединяющий настоящее с минувшим. Шелли видит в Данте одного из пророков нового толкования любви и ее животворной силы. «Он проникал в тайны любви даже больше, чем Петрарка. Его «Vita Nuova» — неиссякаемый источник чистоты чувства и языка... Апофеоз, который он создал своей Беатриче в поэме «Рай», определение его любви и ее очарования... — самый божественный пример воображения в современной поэзии» (ShPrW, II, 24). «Данте был первым после Гомера эпическим поэтом, он первый пробудил оцепенелую Европу... он создал язык — сплошную музыку — из хаоса дисгармонических варваризмов. Он породил те великие умы, которые возглавили возрождение знания» (ShPrW, II, 26—27).

Данте повлиял на концепцию любви у Шелли и послужил образцом некоторых его метрических экспериментов: терцинами написаны «Торжество жизни» и «Ода к западному ветру», «Vita Nuova» и «Convito» послужили источниками «Эпипсихидиона». Как и Байрон, Шелли принимался за перевод «Божественной комедии».

Среди первых поэтических имен Европы Шелли называет «нежного и торжественного Петрарку и божественного Боккаччо», который, хотя «уступает Данте или Петрарке, но бесконечно превосходит Тассо и Ариосто, детей более поздних и холодных дней. В первых трех я вижу силу нового народа, его детство, как бы ручьи, текущие из того же источника, который питал величие Флорентийской и Пизанской республик... Когда же писали второстепенные поэты Италии, искажающее пятно тирании уже пало на каждый побег гения. Энергия, простота и единство мысли ушли в прошлое... Какие описания природы в коротеньких введениях к каждому новому дню («Декамерона». — Н. Д.)! Это утро жизни, освобожденное от той дымки привычного, которая часто затемняет его. Боккаччо, по-видимому, обладал глубочайшим ощущением прекрасного идеала человеческой жизни. Его более серьезные теории любви в особенности сходятся с моими... Это полная противоположность христианской, стоической, заранее готовой системе морали»

(ShL, II, 122, 27.9.1819). В противовес «банальным концепциям любви» Шелли приводит цитату из Боккаччо: «Уста от поцелуя не умяются, а только обновляются» (*Bocca baciata non perde ventura; / Anzi rinuova, comme fa la luna*).

Здесь отчетливо выражена вера Шелли в нерушимую связь между социальной жизнью эпохи и выработанными ею художественными ценностями. Воплощение «духа времени» видел он также в творчестве Кальдерона и утверждал, что его можно сравнить с Шекспиром по глубине мысли, тонкости воображения и по умению сочетать комические и трагические ситуации (ShL, II, 120, 21.9.1819; 407, 16.4.1822).

Восторженные и частые упоминания о Кальдероне показывают, что поэт был привлечен поэтичностью его пьес, трагизмом его мировоззрения и идеи «жизнь есть сон», которая нередко звучала в последних произведениях самого Шелли. Хотя он не осуществил своего желания перевести на английский язык Данте, Кальдерона, Гете, но сохранившиеся фрагменты переводов говорят о его интересах и пристрастиях.

Из французских писателей Шелли преклонялся только перед Руссо и противопоставлял его «резонерам» — Локку, Юму, Гиббону, Вольтеру. Вместе с Байроном он путешествует по Швейцарии с томиком «Новой Элоизы», хвалит «божественное» воображение автора и называет его величайшим человеком в мире со времен Мильтона. Ради него одного стоит знать французский.

Изучение поэтов Возрождения и античных авторов, переводы из Гомера, Платона, Эсхила, Софокла, Еврипида и комментирование их сочинений сочетались у Шелли с пристальным вниманием к литературным современникам. Он был поклонником Гете и Шиллера, подчеркивал философский характер их поэзии. Шиллер, вероятно, стал одним из источников сведений Шелли о новейшей идеалистической философии Германии.

Более всего Шелли, естественно, интересовался соотечественниками, и прежде всего старшими поэтами-«лекистами», Вордсвортом и Кольриджем. Воздействие их проявляется, как мы видели, прежде всего в концепции воображения и в понимании сущности и назначения поэзии, главного орудия нравственного, а следовательно, и общественного совершенствования.

Философия природы, отношение Шелли к народу как теме поэтической, его интерес к проблеме обновления языка несут явные следы влияния Вордсворта¹⁵. Оно ощущается в «Гимне интеллектуальной красоте» и в «Монблане». Шелли отрицательно относился к последующей политической ориентации автора «Баллад», но никогда не переставал считать его великим талантом. Шелли пишет: «Какой гнусный и жалкий негодяй этот Вордсворт! Подумать только, что такой человек был таким поэтом! Я могу сравнить его только с Симонидом, угодником сицилийских тиранов и в то же время самым естественным и самым нежным из лирических поэтов» (ShL, II, 26, 25.7. 1819). В раннем, посвященном Вордсворту сонете Шелли называет его «поэтом природы», который воспел вечные, простые чувства человеческие, и уподобляет его то одинокой звезде, то возведенному на скале убежищу. «В почетной бедности твой голос слагал песни, посвященные истине и свободе. Когда ты покинул их, мне осталось скорбеть о том, кем ты был и кем перестал быть»¹⁶.

«Великим поэтом», сравнимым с самим Байроном, Вордсворт оставался для Шелли и в 1819 г. Об этом свидетельствуют цитаты из его стихов и упоминание о них в переписке поэта (ShL, II, 127, 15.10.1819). Как говорилось выше, в Швейцарии Шелли пытался рассеять предубеждения, которые питал против Вордсворта Байрон, и настолько преуспел в этом, что в строфах 72—73 третьей песни «Чайльд-Гарольда» прозвучали мысли, которые имеют параллели в «Аббатстве Тинтерн».

Даже в злой пародии на Вордсворта, высмеивающей ханжеские интонации его позднего детища — поэмы «Питер Белл», Шелли в предисловии так описывает эволюцию своего героя: «Сперва он был возвышен, трогателен, глубок, потом скучен, затем нуден, а теперь — Господи! Как скучен — ибо это сверхлегитимная скука!» (ShPW, 346). В самом тексте поэмы Шелли забывает о пародии и находит поистине поэтические слова для описания стихов героя «о луне и долинах, о скалистых озерах,

¹⁵ Ср.: Barrell J. Op. cit., p. 130—132; Beach J. W. Concept of Nature in 19th Century English Poetry. New York, 1936, p. 54.

¹⁶ In honoured poverty thy voice did weave / Songs consecrate to truth and liberty, — / Deserting these, thou leavest me to grieve, / Thus having been, that thou shouldst cease to be (To Wordsworth).

о сердце человека, о всеохватывающем небе, о зеленой груди великой Земли и о странной, сладостной тайне, скрытой во всем том, что стоит за этим миром и, однако, остается невидимым»¹⁷. Стихи Питера возвестили холодному веку, что нельзя лишать душу божественного пламени. «Они пали на сухие равнины, как тихие дожди, одевающие серую землю в зелень, как луна, что внезапно озарила окна мрачной комнаты ярким дневным светом»¹⁸.

Только тогда, когда Питер цинично решил переделать саван, окутавший его гибнущую родину, в простыни для себя, стих его «стал скучным, грубым, неискренним, примитивным»¹⁹. Только тогда рецензенты, прежде ругавшие Питера изо всех сил, нашли в его поэзии необыкновенную красоту, глубину и чистоту, а знатные покровители отыскивали для него синекуру. По мере того как богатства и почести сыпались на него, проклятие скуки поразило его творчество и обратило в бегство всю округу.

Конечно, нельзя согласиться с Мери Шелли, когда она, пытаясь примирить английских читателей с памятью своего мужа, говорит, что «если поэма Шелли и содержит известную критику сочинений Вордсворта и Кольриджа, то в целом для них самих она никак не оскорбительна» (ShPW, 363). «Питер Белл» очень «оскорбительная» пародия, но она высмеивает лишь позднего Вордсворта и, пренебрегая законами пародийного жанра, не только воспеваает его поэтический талант в ранние годы, но и сочувственно говорит об испытаниях, выпавших ему на долю. Характерно, между прочим, что даже в юности Шелли, казалось бы, вовсе неискушенный в литературной обстановке, проводил резкую грань между Саути и Вордсвортом, подчеркивая его независимость (ShL, I, 208—209, 15.12.1811).

Оценки Шелли серьезны и основательны: Вордсворт был великим поэтом и перестал им быть только тогда,

¹⁷ ...on moon, and glen, and rocky lake, / And on the heart of man — / And on the universal sky — / And the wide earth's bosom green, — / And the sweet, strange mystery / Of what beyond these things may lie, / And yet remain unseen (Peter Bell the Third, V, 7—8).

¹⁸ It augured to the Earth; / Like gentle rains, on the dry plains, / Making that green which late was gray, / Or like the sudden moon, that stains / Some gloomy chamber's window-panes / With a broad light like day (Ibid., V 14).

¹⁹ He grew dull, harsh, sly, unrefined (Ibid., VI, 25; cp.: 27—28).

когда перешел в стан реакции. До такой объективности, замечу мимоходом, Байрон не возвысился. Даже если он, в минуты раскаяния, брал назад свои обвинения, он тут же возобновлял их с новой силой. В «Дон-Жуане», «Письмах к Джону Меррею», то есть в последних, оказавшихся итоговыми высказываниях Байрона, нет и следа спокойного, взвешенного суждения о поэзии Вордсворта и ее значении для современности. Байрон признался однажды, что подражал Вордсворту в стихотворении «Могила Черчилля», но ему в голову не приходило, что он и Вордсворт, при всей взаимной непримиримости своих позиций, принадлежат к единому литературному движению. Шелли, которого Байрон любовно, но несколько пренебрежительно, величал визионером, стоящим вне жизни, в этом отношении был гораздо проникательнее. Он справедливо утверждал, что такие поэты, как Байрон и Вордсворт, не могут не иметь некоторых общих черт, ибо они оба выражают дух века и черпают из новых источников мысли и чувства, открытые его великими событиями. Презрение к недостойному поведению Вордсворта не мешает Шелли оценить значение его поэзии.

6

Так же глубоко и объективно отношение Шелли к Кольриджу. Он хорошо знал его поэзию и прозу и был чрезвычайно высокого мнения об одаренности автора. Замечательно, что именно Кольридж представлялся Шелли единственным возможным переводчиком «Фауста», сильно поразившего его воображение.

В поэме «Питер Белл Третий» насмешка над туманным мышлением Кольриджа сочетается с почтительным описанием «могущественного поэта», который мог бы «превратить ад в рай»²⁰. Шелли воспроизводит характерный для него монолог о поэзии: «Она божество, свет, любовь, дух, подобный вольному ветру... божья роса, сила, что приходит и уходит как сон... отблеск неба на земле,

²⁰ ...a mighty poet... who might have turned Hell into Heaven... (Peter Bell the Third, V, 2—3). -

самый яркий луч Истины». И когда он замолкал, отблеск этих слов падал на его лицо» ²¹.

Отношение Шелли к взглядам Кольриджа, поэтически воссозданным даже в пародии, явно сочувственное. Его измена делу свободы представляется Шелли в ином свете, чем измена Вордсворта — скорее актом отчаяния и безумия, чем расчета. В «Послании к Марии Гисборн» (Letter to Maria Gisborne, 202—208), 1820 он пишет, что Кольридж окружен мраком, ибо чрезмерный блеск собственного ума ослепил его внутренней молнией, и он устало движется в темноте.

Влияние гимна Кольриджа «Восход солнца в долине Шамуни» и «Кубла Хана» прослеживается в «Монблане» Шелли наряду с влиянием Вордсворта. Стихотворению Кольриджа «Мысли дьявола» Шелли откровенно подражает в своей «Прогулке дьявола». Он «непременно думает о Кольридже», когда говорит об английской литературе (ShL, I, 490, 17.7.1816), нередко цитирует его, высоко ценит даже слабую по общему мнению трагедию «Раскаяние», возмущается отрицательной рецензией «Edinburgh Review» о «Кристабели» (ShL, II, 102, 1819). Также, как к Вордсворту, Шелли относился к Кольриджу с уважением и интересом. В его эволюции Шелли видел трагическое заблуждение и не пересматривал свою оценку его литературного значения.

Из своих современников выше всех Шелли ставил Байрона. Политические позиции обоих поэтов были близки, иногда совпадали даже темы их произведений. Достаточно назвать двух «Прометеев» — стихотворение Байрона и драму Шелли, «Поездку дьявола» Байрона и «Прогулку дьявола» Шелли. Описание Лондона в третьей части «Питера Белла», по моему убеждению, подсказало некоторые строфы X—XI песен «Дон-Жуана»; реминисценции из «Королевы Мэб» появляются в «Каине».

Хотя Шелли был моложе Байрона, он, по мнению критиков, больше повлиял на своего друга, чем тот — на него. Любопытно, что после встреч в Женеве Шелли

²¹ He spoke of poetry, and how / Divine it was — a light — a love / — A spirit which like wind doth blow / ... A dew rained down from God above; / A power which comes and goes like dream, Heaven's light on earth, Truth's brightest beam; / And when he ceased there lay the gleam / Of those words upon his face» (Ibid., 4—5).

написал Байрону письмо, в котором, как старший младшему, указывал ему, что сочинения его восхищают необыкновенной талантливостью, но автор их явно способен на большее. Шелли призывает друга пренебречь ранами самолюбия и обратить все помыслы на осуществление своих великих возможностей (ShL, I, 507, 29.9.1816; II, 309, 16.7.1821).

Шелли высоко оценил третью песню «Чайльд-Гарольда», в которой не мог не увидеть и собственное влияние, а еще выше ставил «Каина» и «Дон-Жуана». Первого он называл апокалиптическим и сравнивал с поэмой своего любимца Мильтона; «Дон-Жуана» считал несравненным по разнообразию, хамелеоном, переливающимся всеми красками. Несмотря на вопли газет о непристойности поэмы, Шелли заявлял, что не увидел в ней (в первых пяти песнях) ни одного слова, которое могло бы оскорбить самого строгого моралиста (ShL, II, 323, 8.8.1821). Именно в «Дон-Жуане» Шелли находил наиболее полное выражение нового искусства и духа времени.

Шелли критически относился к характеру своего друга, его гордости, мизантропии и «христианским заблуждениям», но отдавал должное поэтическим его открытиям. Шелли не принял только «Марино Фальеро», видя в нем порождение ложной классицистической теории, к которой относился с последовательной неприязнью. Страстный эллинист Шелли был антиклассицистом (ShL, II, 290, 4.5.1821), а поверхностный в античных штудиях Байрон — классицистом!

Эллинистическую струю Шелли преимущественно оценил и в произведениях Китса. В отличие от большинства читателей его первенца «Эндимиона», он сумел разглядеть талант и воображение в поэме, где все изобличало незрелость ума и мастерства автора. Для «Гипериона» же Шелли находил только восторженные слова и доказывал Пикоку, что нельзя говорить о падении современной поэзии, пока создаются столь совершенные произведения. Трудно понять только, почему Шелли пренебрежительно отозвался об остальных поэмах Китса. Можно только предположить, что «Изабеллу», «Агнесу» и «Ламию» он проглядел бегло, и они показались ему, как и почти всем, странными, а «великие оды» прочесть не успел. Известно только, что он продолжал читать стихи младшего собрата в последние минуты своей жизни, когда его лодку настиг

шквал: в кармане мертвого Шелли был найден раскрытый и согнутый пополам томик Китса.

Не все суждения Шелли о Китсе можно безоговорочно принять, но все они проникнуты тем благородством, той свободой от личных пристрастий, которые характеризуют критические высказывания поэта в статьях и письмах.

Шелли проявил полное отсутствие интереса только к одному из своих великих соотечественников — Вальтеру Скотту. Он упоминает о шотландском романисте лишь в редчайших случаях. В отличие от Байрона, преклонявшегося перед Скоттом, но в согласии с Вордсвортом, Кольриджем и Китсом, Шелли считал его романы описательными и поверхностными, не видел в них того, что романтики называли «существенной» красотой и истинностью.

Взгляд Шелли на Скотта вытекает из его литературной позиции. Он был также равнодушен к английскому реалистическому роману и комедии XVIII в. Он вообще не любил комедии и не мог понять, как можно осмеивать порок, тогда как он должен быть предметом сожаления. Юмористическое отношение к злу кажется Шелли дурным и безответственным. Его привлекают лишь произведения, которые, с его точки зрения, могут воздействовать на эстетическое, а тем самым на нравственное чувство читателей. Для осуществления этой задачи они должны обладать как бы двойной жизнью: видимой, явной — и скрытой, внутренней, соотнесенной с высоким идеалом, живущим в душе поэта. Такой скрытой глубины Шелли не находил в реалистических произведениях прошлого и настоящего. Если ему случалось одобрять их, это было следствием односторонней интерпретации. В «Декамероне», например, он, мы знаем, усмотрел только «утро жизни» и «серьезные теории любви». Живое разнообразие Боккаччо осталось за пределами внимания Шелли (так же прочли «Декамерон» Китс и Хэзлитт) ²².

Своеобразно воспринял Шелли и «Дон-Жуана». Он восторгался поэмой, так как в ее веселых сценках угадывал глубокую мысль, за неприличными шутками и остротами ощущал презрение, гнев и скорбь, то есть некое миросозерцание, проявляющее себя в неожиданной и парадоксальной форме. Шелли отвергает подражателя

²² Дьяконова Н. Я. Китс и его современники. М., 1973, с. 70—75.

Байрона Бэрри Корнуолла именно потому, что в нем этого не чувствует. «Он только притворяется вольнодумцем, тогда как на самом деле он очень приятный, дружелюбный человек... У лорда Байрона все это имеет аналогию в его общем характере, а остроумие и поэзия своим светом озаряют мрачность его предмета. Они даже противоречат ей, так как доказывают, что сила и красота человеческой природы может пережить и победить все, что ей, как будто, менее всего соответствует» (ShL, II, 240, 29.10.1820).

Байрону Шелли прощает воспроизведение «во всем безобразии худших сторон человеческой природы», так как чувствует за этим «свободную, величественную силу замысла, вечно переменчивое небо, зажигающее его дух». Сила поэтического света, озарившего неприглядную действительность, оправдывает, в глазах Шелли, изображение дурных сторон жизни: оно имеет высокую отправную точку, дающую то знание добра и зла, которому обречены люди (ShL, II, 357—358, 21.10.1821).

Мысль, стремление, страсть, направленные к совершенствованию человечества, — вот что волнует и интересует Шелли. Подобный подход приводил к некоторым кажущимся противоречиям в его критических оценках: Шелли непомерно высоко ставил произведения своего друга Хента и со всей строгостью обрушивался на приятеля и последователя его, ничуть не уступавшего Хенту в даровании, Бэрри Корнуолла. Это объясняется тем, что в Хенте он видел единомышленника, а в его поэмах — служение волновавшему их обоих общественному и нравственному идеалу. Поэтому он прощал несовершенства стиля и выполнения, хотя и замечал их. Бэрри Корнуолл — для него эпигон, не одушевляемый «общей идеей», и тем самым снисхождения не заслуживал.

Рассмотрение критических отзывов Шелли приводит к выводу о последовательности, глубине и сложности его литературной позиции, особенно очевидных, если изучать эстетические взгляды Шелли в связи с его художественными исканиями.

Так же, как Байрон, Шелли в завершающий период своей деятельности пробовал силы в великом разнообразии жанров и форм, включая пародию, трагедию, лирическую драму, поэму, элегию, любовную и политическую лирику, прозаические трактаты. Все это замечательное разнообразие подчинено единой цели — донести до читателя свое слово, силой поэтического воображения потрясти сердца, сделать их доступными добру и красоте, развеять, как ветер, к которому Шелли взывает в известной оде, мертвые листья дурных обычаев, зла и несправедливости. Как и для всех романтиков, слово для Шелли — орудие великих преобразований.

Не только «Ода к западному ветру» (*Ode to the West Wind*, 1819), в которой цель поэта выражена в великолепных символах, — вся политическая лирика, особенно лирика 1819 г., устремлена к тому, к чему Шелли всю жизнь тщетно рвался, — к установлению прямого контакта с публикой, чтобы побудить ее изменить существующую общественную жизнь. Понимание действительности, революционная смелость призывов к труженикам Англии выражена здесь с простотой, всем понятной. Большую часть этих стихов издатели не решились опубликовать, немногие из тех, что появились в печати, не обратили на себя внимания, и обращенное к народу крылатое слово поэта долетело до него только четверть века спустя, когда политические стихи Шелли стали песнями английских чартистов.

Такой же попыткой пробиться к широкой аудитории, найти ситуации, образы и страсти, ей понятные, была драма «Ченчи» (1819), героиня которой, по замыслу Шелли, является жертвой не только жестокости общества и церкви, но и собственной трагической вины. Осуждая Беатриче за ее мстительный порыв, поэт награждает ее покоряющим читателя чувством достоинства, нравственной силой, непокорностью унижению и стойкостью в страдании.

Наряду с этими произведениями, рассчитанными на понимание «читающей части миллионов», как выражался Байрон, Шелли продолжал создавать символические поэмы, предназначенные для сравнительно узкого круга ценителей. Наибольшее значение сам поэт — и потомки согласились с ним — придавал «Освобожденному Прометею» (1818—1819). Его признал даже Байрон, хотя он в целом недооценивал поэзию своего друга. Философская

мысль слита здесь с социальной, поиски эстетического совершенства — с поисками этическими, прославление протеста против тирании — с хвалебным гимном тому, кто ценой нечеловеческих мучений на этот протест оживается ²³.

Замысел Шелли, в соответствии с его пониманием красоты, заключается в том, что пафос морального негодования и любви к ближнему движет подлинно нравственной личностью и толкает ее на восстание против уродливых общественных форм, обрекающих людей на душевные и физические страдания, пятнающих их души трусостью и низостью. Именно тут пересекаются философия, социология и учение о прекрасном, составляя абсолютное единство. Однако «Освобожденный Прометей» есть не только аллегория борьбы против деспотизма, но и мечта о такой ее форме, при которой борцы настолько высоки духом, что готовы взвалить на себя бремя мук человеческих и, простив обидчика, победить его силой своего нравственного превосходства. Из-за того, что западные ученые слишком много (и не точно) говорят о том, как Прометей простил своего врага, верховного властителя, ради торжества любви во вселенной, вряд ли целесообразно в полемике с ними вообще забывать о вере Шелли в альтруизм, жертвенность и мирные средства убеждения: она отражена и в его политических стихах, где речь тоже часто идет о пассивном сопротивлении.

Сложная символика драмы, согласно которой Прометей сам отдал власть Зевсу, а потом, возмущенный предательством и жестокостью царя богов, проклял его, но, только отказавшись от проклятия (хотя и не примирившись с мучителем людей), дал возможность Азии, олицетворению любви, послать Демогоргона свергнуть тирана, не укладывается в простую схему борьбы революционера и самодержца.

Демогоргон заключает драму словами, выражающими кредо самого Шелли: «Кротость, Добродетель, Мудрость и Терпение — вот залог той твердой уверенности, которая

²³ Интерпретацию «Прометея» см.: *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971, с. 341—351; *Baker C.* Shelley's Major Poetry. Princeton, 1948, p. 268—272.

может перегородить пропасть, разверзшуюся благодаря силам Разрушения»²⁴.

Шелли всеми силами души мечтает о революции, которая составит счастье мира; он воспевает направленные к этой цели движения и считает долгом их поддерживать. Но его идеал — это царство свободы и любви. Критики упрекали его в наивном оптимизме, указывали на неправдоподобную легкость, с которой Демогоргон положил конец тысячелетнему гнету. Шелли, однако, не ставил своей целью нарисовать реальную программу предстоящих преобразований. «Освобожденный Прометей» есть утопия счастливого будущего, достигнутого легким, этически безукоризненным путем. Это не значит, что Шелли верил в реальность такого пути, что он не давал себе отчет в сложности действительной борьбы и отказался бы в ней участвовать, если бы она возникла.

В последние «итальянские» годы Шелли выработал трезвый и, скорее, пессимистический взгляд на положение вещей, на перспективы свободы в Европе. Он тяжело пережил крушение революции в Неаполе и мрачно смотрел на состояние Англии: «Наша страна скоро будет нуждаться во всей той жалости, на какую мы способны» (ShL, II, 291, 4.5.1821; ср., 442, 29.6.1822). В неоконченной поэме «Торжество жизни», в которой заметно влияние «Божественной комедии», поэт рассказывает, что впал в транс и увидел шествие людей, увлекаемых по пыльной дороге жизни могучим потоком бессмысленного движения. Страх терзал одних, скорбь — других, жажда, бесцельность — всех. По мнению американского ученого Реймана, поэма свидетельствует о трагическом восприятии действительности у Шелли и одновременно о его вере в счастливый исход: зловещим образом противостоят светлые и оптимистические. «С печальной реальностью контрастируют внутренние возможности, открытые каждому человеку, если он обратит свою волю на то, чтобы освободиться от рабской зависимости, от необходимости и слепых страстей»²⁵.

²⁴ Gentleness, Virtue, Wisdom, and Endurance, / These are the seals of that most firm assurance / Which bars the pit over Destruction's strength (Prometheus Unbound, IV, 562—564).

²⁵ Reiman D. H. Shelley's «The Triumph of Life»: A Critical Study. Illinois Studies in Language and Literature. Urbana, 1965, p. 19, 34—35, 84.

Не питая никаких иллюзий относительно жизни в ее реально существующих формах, Шелли стоически хранит веру в потенциальное могущество человека. Так, в драме «Эллада» (1821), посвященной восстанию греков против турецкого владычества, Шелли описывает поражение повстанцев, но не сомневается в их способности продолжать священную войну и добиться независимости. Великое прошлое Греции, торжество афинской демократии в век Перикла, неиссякаемые душевные силы борцов за свободу — таковы, по Шелли, залогов грядущего торжества.

В изумительных хорах и полухорах «Эллады», построенных по образцам греческой трагедии, в частности трагедии Эсхила «Персы», видения страдания и мрака чередуются со светлыми образами близкого освобождения: «О рабство! Ты — мороз, павший на расцвет мира, убивший его цветы и обнаживший шипы! Твое прикосновение запятнало наши тела преступлением, на челе у нас клеймо твоих венцов, но свободные сердца, но бесстрастные души презирают твою власть»²⁶. Твердость духа, по словам поэта, следует черпать в том, что «основания, на которых покоится Греция, неподвластны приливам войны. Они построены на кристальном море мысли и вечности. Ее граждане, царственные души, правят настоящим из мира прошлого. Их печать стоит на всем наследии человечества»²⁷.

Несмотря на горечь поражения Эллады, «сквозь закат надежды . . . сияют райские острова славы»²⁸, а в гимне радости во славу восставших врывается, словно стон, мольба поэта: «Ах, перестаньте! Неужели должны вернуться ненависть и смерть?.. Неужели люди должны убивать и умирать?.. Мир устал от прошлого. Если б он мог наконец умереть или отдохнуть!»²⁹

²⁶ O Slavery! thou frost of the world's prime, / Killing its flowers and leaving its thorns bare! / Thy touch has stamped these limbs with crime /, These brows thy branding garland bear, / But the free heart, the impassive soul / Scorn thy controul (Hellas, 676—681).

²⁷ But Greece and her foundations are / Built below the tide of war, / Based on the crystalline sea / Of thought and its eternity; / Her citizens, imperial spirits, / Rule the present from the past, / On all this world inherits / Their seal is set (Hellas, 696—702).

²⁸ Through the sunset of hope... / Paradise islands of glory gleam! (Ibid., 1049—1051).

²⁹ Oh, cease! must hate and death return? / Cease! must men kill and die? / The world is weary of the past, / Oh, might it die or rest at last! (Ibid., 1096—1101).

Такие сочетания надежды и отчаяния характеризуют почти все поздние произведения Шелли. В «Адонаисе» (1821) страшный мир, в котором «судороги, страх и скорбь уничтожают нас день за днем и холодные надежды, как черви, кишат в нашем живом прахе»³⁰, резко противостоит прекрасному миру истины и вечности, к которому после смерти приобщается поэт. Элегия сливается с радостным гимном, превознесение природы — с проклятием обществу, описание — с эмоцией. В «Эпипсихидионе» (1821) страстное признание есть в то же время порыв к совершенству и выражение неприятия жизни, где любовь не может быть счастливой и естественной. Только в уединении, среди нетронутой природы можно спасти ее — и душу — от растления.

В обеих поэмах очевидно, что в завершающий период творчества Шелли на него сильнейшее воздействие оказали прекрасная природа, искусство и литература Италии³¹. Его эстетический идеал нашел в них конкретное воплощение. В «Адонаисе», например, образ безвременно погибшего поэта выступает одновременно в единстве с природой и в противоборстве с жестокостью людей.

Оплакивая смерть 25-летнего Джона Китса, Шелли вовлекает в число скорбящих стихийные силы природы, времена года — все то, что воспел Адонаис-Китс. Миф становится основой печальной повести о затравленном реакционерами певце. Как всегда у Шелли, общественное негодование проявляется в нагнетении лирических деталей, в десятках сложнейших, необычайных метафор, расширяющих поле зрения человеческого. В поэме весна обезумела от горя; узнав о кончине Адонаиса, и сбросила свои распутившиеся цветы, как осенние листья; орлица не так пронзительно кричит над опустевшим гнездом, как стонет по своему сыну Англия; среди безмолвных гор Эхо, лишившись голоса, глухо шепчет его стихи и питает ими свою печаль; распушенные волосы и глаза Утра сверкают от слез, и оно не может возвестить новый день; стонет гром, бледный океан охвачен тревожным сном, рыдают дикие ветры.

³⁰ ...fear and grief / Convulse us and consume us day by day, / And cold hopes swarm like worms within our living clay (Adonais, 39).

³¹ Дьяконова Н. Италия в лирике Шелли. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. К 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976.

Все эти образы казались современникам, даже Байрону, трудными, темными, произвольными. Трудность эта ощущается в «итальянской» лирике Шелли. Как и лирика Китса, она знаменует новую ступень в развитии мировой лирической поэзии. Она поражает безудержностью чувства и воображения и несоответствием трагического тона интимно-личных стихов оптимизму стихов политических.

* * *

Исторический оптимизм Шелли покоится на благородной вере в высокое назначение человека, в соответствие его внутренним данным этому назначению. Он побеждает и осознание поэтом острых конфликтов современности, и трагизм личной судьбы «рыцаря со щитом из тени и копьем из паутины» — так прозвал себя сам Шелли, считавший, что не выполнил своей добровольной миссии просветителя, пророка солнечных веков. Он был «последним рыцарем просветительского гуманизма, которому пришлось пережить на собственном личном и общественном опыте историческую трагедию просветительских иллюзий»³².

К общеромантическому представлению о прекрасном Шелли добавил новые оттенки: прекрасно для него то, что включает в себя борьбу с ее противоречиями, срывами и взлетами, борьбу за счастье человека, за то, чтобы он мог наслаждаться щедрой красотой природы и свободного чувства. Прекрасное как единство социального и природного, движения и покоя, страдания и радости, как символ противоположности реального и должного, стремления и осуществления — это одна из главных эстетических идей Шелли, воплотившихся во всех его поздних произведениях. В соответствии с романтическими принципами эстетики Шелли, утверждение высокого идеала есть одновременно и отрицание того, что его искажает и унижает.

Оригинальность и свежесть теоретического и художественного мышления Шелли, созданная в его поэзии утопия всеобщего духовного совершенства, основанного на стремлении личности к гармонии с природой и к социальной гармонии, поражали новизной даже на фоне всех тех перемен, которые вошли в литературу вместе с другими романтиками. Шелли сам понимал, что вступил в новую

³² Елистратова А. А. Проза Шелли. — В кн.: Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 445.

сферу искусства и искал принципиально новых поэтических средств. Эта новизна, полное пренебрежение принятыми нормами художественной речи были не меньше, быть может, чем непримиримое бунтарство Шелли, причиной разрыва между ним и аудиторией.

Пресловутая непонятность Шелли отчасти обусловлена сложностью идей, которые стоят за его видением мира, отчасти высотой и чистотой его внутренней жизни, заставлявших неспособных на такую высоту критиков упрекать его в оторванности от обычных человеческих переживаний и интересов. Отчасти «непонятность» растет из огромного напряжения, в котором творил поэт, не находя даже у самых близких людей полного отклика. Отчасти, наконец, она порождена мучившим Шелли сознанием неадекватности готовых, ходовых выразительных форм, страхом перед «стертыми» словами. Отсюда стремительная, нервная речь поэта, который, пытаясь выразить невыразимое ³³, захлебывается образами, порой взаимно противоречивыми и сбивчивыми. Динамизм и диалектичность эстетических представлений Шелли отражены в динамике и диалектике его образов, среди которых преобладают метафоры, передающие явления в процессе изменения и несущие такую эмоциональную и идейную нагрузку, что для перевода или даже объяснения их нередко нужны целые фразы.

Так же, как Моцарт писал свой «Реквием», не относя его к себе, так и Шелли посвятил свою элегию «Адонаис» другому поэту, еще одной жертве непонимания и травли. Но для читателей последующих поколений «Адонаис» — исповедь самого Шелли, потрясенного тем, как мало ему удалось осуществить свой замысел — открыть мир истины и красоты не потомкам, а современникам.

³³ См.: Клименко Е. И. Язык и стиль Шелли. — Учен. зап. педagogич. ин-та им. Герцена. Кафедра всеобщ. лит., т. VIII, 1937.

КИТС

(1795—1821)

Вместе с Байроном и Шелли Китс принадлежит к романтикам младшего поколения и разделяет их политический и религиозный радикализм. Еще в школьные годы он под влиянием своего учителя Кларка приобщился не только к художественным, но и социальным интересам. В течение шести лет литературного труда он развивался необыкновенно быстро, проявляя напряженное внимание как к теоретическим, так и практическим проблемам искусства.

1

Раннее творчество Китса несамостоятельно, следует за подражавшими Мильтону и Спенсеру поэтами второй половины XVIII в. Сентиментальное восхищение природой, одиночеством, трогательными стихами соединяется с призывами к свободе, к выполнению гражданского долга. Так, в сонете «Мир» (On Peace, 1814), Китс благославляет окончание многолетней войны и, по-видимому, размышляя о поверженном тиране, советует народам «дать закон» своим королям и не оставлять великих мира сего без контроля (Give thy Kings law, leave not uncurb'd the great).

О преданности свободе, об отвращении к «низкому пурпуру двора», говорит и стихотворение «Надежда» (To Hope, 1815), и сонет «Написанный в день, когда мистер Ли Хент покинул тюрьму» (Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison, 1815). Одаренный журналист, критик, эссеист и поэт, Хент отбыл двухлетнее тюремное заключение за свои дерзкие статьи. Китс познакомился с ним в конце 1815 г. и сразу подчинился его обаянию. Разделяя политические и литературные увлечения своего друга, он вместе с ним возмущался угнетателями Англии и

изучал поэтов эпохи Возрождения, итальянских и английских.

В «Послании к брату Джорджу» Китс обещает рассказать о павших за свободу. Он надеется, что, услышав набат его стихов, патриот обнажит меч или прочитает его громоподобные строки в сенате, тревожа сон властелинов¹. В стихотворении, «написанном в годовщину реставрации Карла II», Китс взывает к своим соотечественникам: «Безумные британцы! Неужели вы все еще хотите провозглашать его память, ваш отвратительный, гнусный позор...»².

Общественное неравенство, права и привилегии аристократии и церкви вызывают его неизменное негодование. По поводу недостойного поведения епископа Линкольнского он пишет: «Великие мира сего вбили себе в голову, что они не могут компрометировать себя в глазах нижестоящих... Таков свет, и мы живем в непрерывной борьбе против душащей нас случайности (рождения.— *Н. Д.*). О, если бы найти спасение, независимое от утешений религии и красоты, найти средство от несправедливостей в земных пределах!» (KL, 59—60, 3.11.1817).

В переписке Китса, необыкновенно искренней и задушевной, подобные и более резкие высказывания встречаются до конца его жизни, но из стихов такие мысли после 1816 г. почти полностью исчезают. В это же время начинается разочарование молодого поэта в Хенте, который представляется ему поверхностным, несерьезным в политической и литературной критике. В течение 1817—1818 гг. он пытается выработать, в пределах тех же радикалистских взглядов, самостоятельное отношение к вещам и сосредоточить все силы на своем поэтическом призвании. Поддержку в этом стремлении он нашел у крупнейшего публициста тех лет, Вильяма Хэзлитта.

Критик литературы, живописи и театра, автор лирико-философских и психологических эссе, Хэзлитт был единственным из старшего поколения романтиков, сохранив-

¹ ...the Patriot shall feel / My stern alarum, and unsheathe his steel, / Or in the Senate thunder out my numbers / To startle Princes in their easy slumbers. (Epistle to My Brother George, 1815).

² Infatuate Britons! Will you still proclaim / His memory, your direst, foulest shame.../ (Written on 29 May 1815; cp. Written in Disgust of a Vulgar Superstition, 1816; cp.: To Kosciuszko, 1816).

шим до самой смерти преданность идеям революции. Он писал, что деспотизм ненавистен ему, так как воплощает глубочайшую степень унижения и отчаяния, что важнейшим жизненным вопросом он считает вопрос о том, свободны люди или они рабы. В противоположность Вордсворту и Кольриджу он оправдывает так называемые «крайности» революции, поскольку они порождены жестокостью прежнего правительства.

Хэзлитт нападал на монархию и церковь, изобличал циничную позицию высших классов своей страны и угодливость официозной печати, но заявлял, что он «не политик и не принадлежит ни к какой партии». Несмотря на преследования, которым он подвергался в реакционных «толстых» журналах, он, борясь против них, никогда не искал союзников, всю жизнь сражался в одиночку и бесстрашно вступал в конфликт с самыми могущественными людьми Англии.

С тоской наблюдая окружающую его общественную жизнь, Хэзлитт видит только одну деятельность, вполне достойную человека — создание искусства. Он страстно любил живопись и театр, мечтал стать художником, много рисовал, но разочаровался в собственном таланте и сосредоточил все помыслы на литературном труде, на истории и критике поэзии. «Поэзия есть универсальный язык, на котором сердце говорит с природой и с самим собой. Тот, кто презирает поэзию, не может уважать ни самого себя, ни что бы то ни было другое . . . поэзия была предметом изучения и восторга человечества во все века . . . всюду, где мы чувствуем красоту, силу или гармонию . . . всюду живет поэзия. < . . . > Это не вид сочинительства — она создана из вещества того же, что наша жизнь. Все остальное — пустота, мертвая буква, ибо все, что в жизни достойно памяти, это поэзия жизни. < . . . > Поэзия — это та прекрасная частица внутри нас, которая расширяет, очищает, облагораживает, приподнимает все наше существо; без нее «и человек сравнивается с животным» (HCW, V, 1—2).

Эти мысли Хэзлитта, изложенные сперва в лекциях, которые Китс прилежно посещал, были широко распространены в кругу радикально настроенных литераторов, куда с помощью Хента вошел и Китс. Почти все исследователи его творчества указывают, что влияние Хента, быстро преодоленное молодым поэтом, было вытеснено гораздо

более глубоким и длительным влиянием Хэзлитта. Под его воздействием декларативный юношеский радикализм сменяется у Китса стремлением самостоятельно достигнуть зрелости ума и сердца, пройти через все испытания, необходимые для рождения поэта. Его не удовлетворяет ни пылкий, но расплывчатый либерализм Хента, ни свойственное ему нагромождение описательных деталей и сладких чувств, ни понимание поэтической свободы, которое сводится к отказу от традиционного языка поэзии (poetic diction) и введению разговорной речи в причудливом сочетании с архаизмами, неологизмами и прозаизмами. Он чувствует, что должен во что бы то ни стало найти самостоятельный путь.

Этим поискам посвящена поэма «Эндимион», которая сочинялась в весенние, летние и отчасти осенние месяцы 1817 г. Подготовкой послужили стихотворения, написанные в конце 1816 г. В одном из них, «Я стоял на маленьком холмике» (I stood Tiptoe), впервые возникает образ Луны-Цинтии, вдохновительницы поэтов и покровительницы влюбленных. Увлечение греческими мифами, воспринятыми главным образом через литературу английского Возрождения, ведет Китса к символическому толкованию прекрасных явлений природы. Влюбленный в Луну Эндимион для него — поэт (a Poet, sure a lover too), которого любовь вдохновила на стихи, завоевавшие сердце далекой богини. Сияние ее красоты настолько превосходит все, что окружает ее, что и повесть о ней должна быть прекраснее всего написанного ранее. Соединение Цинтии и Эндимиона несет счастье любовникам и вдохновение поэтам.

В стихотворении «Сон и поэзия» звучит голос автора, не уверенного в своих силах, но уверенного в своем призвании. Китс еще сам как следует не знает, ни что такое жизнь, ни что такое поэзия. Но ему, он убежден, нужно десять лет, чтобы утвердиться в роли ее служителя. Он должен пройти через период бездумной поэзии, когда он будет писать о чувственных радостях жизни. В мифотворческом мышлении Китса этот период ассоциируется с царством Флоры и Пана, и поэт знает, что необходимо покинуть их ради жизни более благородной, где он найдет муки и борьбу человеческих сердец (...a nobler life/Where I shall find the agony and strife / Of human hearts) — реминисценция из «Чайльд-Гарольда» (III, 73).

В этих стихах прослеживаются пути вдохновения и фантазии, то высоко парящих, то бессильно поникающих. Поэт пугается мысли о возможном поражении на избранном им поприще, но в то же время окрылен высоким долгом. Он отвергает рационалистическое творчество последователей «некоего Буало» и предаётся ностальгическим воспоминаниям о «старых поэтах» и о мифах Греции. С трепетом ужаса и восторга думает он о своем будущем.

В таком состоянии духа Китс принимается за сочинение «Эндимиона». История о возлюбленном Луны-Цинтии поэте-пастухе Эндимионе в мифологических символах отражает размышления Китса о поэзии и о путях, которыми должен идти поэт. Для Китса повесть об Эндимионе окрашена ее восприятием у Шекспира и других «елизаветинцев», которые в эпоху возрождения классической учености отдали дань и греческой философии, и в особенности философии Платона; это обусловило характерное для поэмы одухотворение мифа, его символическую трактовку. Но вряд ли стоит искать в поэме последовательное раскрытие идей Платона, его теории познания.

«Эндимион» развивает основную тему и в то же время основную концепцию раннего творчества Китса: отправляясь от мира природы, воображение стремится к идеалу, т. е. к Цинтии (Луне)³. Поиски Эндимиона олицетворяют стремление поэта к художественному совершенству. Поначалу он терпит одну неудачу за другой, пока не забывает о себе ради помощи ближним, пока не отказывается от химер и фантазий и не отдает свою любовь несчастной земной женщине. Его альтруизм вознагражден: новая возлюбленная, к которой он снизошел, оказывается царицей неба Цинтией и уносит его в бесконечную высь. Поиски прекрасного идеала увенчались полным успехом.

Впоследствии Китс сурово критиковал «Эндимиона» за незрелость мысли, за беспорядочность и технические недочеты. Вместе с тем он понимал, что ошибки и слабости были неизбежной ступенью в его развитии — так же, как неизбежны были странствия и страдания Эндимиона. «Пусть это звучит парадоксально, но не моя вина, что получилось плохо. Самостоятельно, один, я не мог напи-

³ Evert W. E. *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*. Princeton, 1965, p. 90. Cp.: *Ibid.*, p. 129, 132—133, 137, 146—147, 155.

сать лучше. Если бы я нервничал и силился сделать из него совершенство и ради этого просил бы совета у других и дрожал бы над каждой страницей, я бы не сочинил ничего (KL, 222, 9.10.1813).

2

К началу 1818 г. у Китса складывается определенная система взглядов на поэзию, воображение, законы творчества. Взгляды эти тесно связаны с эстетикой Хэзлитта, в свою очередь опиравшегося на теории Вордсворта и Кольриджа. Для Китса воображение тоже оказывается решающим свойством поэта, оно одно позволяет познать жизнь, истину и красоту. Так же, как Хэзлитт, скептически оценивавший политическую действительность, прославлял искусство — «вышую и подлинную реальность», так и Китс не принимал современность, отворачивался от нее и свои общественные чувства выражал в сложно трансформированном виде, в поэзии и эстетике.

Так же, как Хэзлитт, Китс считал высоким искусством такое, которое освобождено от «временных одежд», очищено от наносного, случайного, доведено до «высшей чистоты и совершенства». Так же, как Хэзлитт, Китс полагал, что нравственное воздействие искусства определяется его красотой, а не непосредственно выраженными в нем идеями. Поэтому он советовал Шелли «умерить свое великодушие и быть больше художником», а Байрона считал лишенным подлинного поэтического воображения, поскольку он «пишет только о том, что видит» (KL, 507, 403, 16.8.1820; 17.9.1819).

С точки зрения Хэзлитта и Китса, современным поэтам, неспособным выйти за пределы собственного «я», противостоит Шекспир, с его способностью перевоплощения и безошибочным чувством прекрасного. Образы, созданные воображением, считал Хэзлитт, возвышают душу читателей больше, чем бесспорные моральные сентенции, вкладываемые поэтом в уста его героев. Шекспир был моралистом, потому что был сердцеведом, потому что в его произведениях, как в самой природе, торжествуют истина и красота (HCW, VI, 33).

Красоту и истину Китс вслед за Хэзлиттом отождествляет: «Поэт природы, — пишет Хэзлитт, — видит все яв-

ления в их вековой красоте, ибо он видит их истинную сущность» (HCW, V, 70). А Китс заявляет: «Я могу быть убежден в истинности чего-либо только, когда ясно вижу, что оно прекрасно» (KL, 259, 16.12.1818). Величие искусства он усматривает в его напряженности, «способной устранить все неприятное, как только оно вступает в тесное соприкосновение с истиной и красотой. Перечитайте «Короля Лира», и в каждом слове вы увидите то, о чем я говорю» (KL, 71, 21.12.1817). «Я не убежден ни в чем, кроме святости привязанностей сердца и истинности воображения: То, что воображение постигает как красоту, по-видимому, и есть истина, независимо от того, существовала она ранее или нет. У меня совершенно такое же представление обо всех наших страстях, как о любви: все они в своем предельном выражении порождают красоту в высшем понимании слова... Я никогда не мог представить себе, как можно постигнуть какую бы то ни было истину с помощью последовательного рассуждения» (KL, 67—68, 22.11.1817).

Поэт и критик одинаково подчеркивали, что истину и красоту познает только воображение, которое они, в духе поэтики романтизма, противопоставляют рассудочному познанию. В глазах естествоиспытателя, писал Хэзлитт, светлячок будет только маленьким серым червяком, поэт же увидит его в сиянии изумрудного света — и это видение будет больше отвечать правде «в высшем понимании слова», чем бесстрастные наблюдения ученого.

Китс, как и Хэзлитт, убежден, что поэт, которому открыто такое видение мира, становится благодетелем человечества, ибо несет ему в дар истину и красоту, огромную животворящую силу. Она доступна лишь тому, кто не ставит перед собой осознанных целей, ведь они могут оказать на него сковывающее, а то и калечащее действие. Поэт должен помышлять о красоте и истине, не отвлекаясь посторонними обстоятельствами. Тогда его создание будет «другом человека, смягчая его заботы и возвышая мысли» (...a friend/To soothe the cares and lift the thoughts of man), — как писал Китс еще на переломе 1816 и 1817 гг. (Sleep and Poetry).

Только вникнув в эту идею, можно понять противоречие между тем, как часто поэт говорил о желании служить человечеству, и его резкими заявлениями о равнодушии ко всему, кроме красоты. С одной стороны, он пишет:

«Когда я один, я всегда думаю о величии патриотизма, о славной задаче сделать счастливой мою страну» (KL, 163, 29.6.1818); с другой—он уверен, что у великого поэта «чувство красоты побеждает все иные соображения или уничтожает какие бы то ни было соображения» (KL, 172). Он готов «спрыгнуть в Этну ради общественного блага» (KL, 131, 9.4.1818), но с огорчением признается, что мог бы писать только из привязанности к прекрасному: даже если бы труды целой ночи сжигались поутру и ничей взор никогда бы не упал на них (KL, 229, 27.10. 1818).

Противоречие это кажущееся. Несмотря на нетерпеливое желание «служить людям», описать их «муки и борьбу», как он обещал в стихотворении «Сон и поэзия», Китс признавал, что удовлетворить свою честолюбивую надежду принести пользу миру он может лишь упорным трудом и занятиями, внимая только внутреннему голосу. Поскольку он, как Хэзлитт, считал всякую преднамеренность, всякую дидактичность противопоказанными поэзии и доверял истинности воображения, он, естественно, полагал, что поэта ничто, кроме красоты его творений, занимать не должно: она одна может служить залогом того, что они соответствуют правде жизни, которая заключена именно в ее красоте. Поэтому стремящийся к красоте художник оказывает человечеству неоценимые, единственные в своем роде услуги, раскрывая непостигнутую ими красоту, то есть истину! Отождествление их у Китса восходит к английской эстетике XVIII в., а также к тезису Шеллинга: «Красота есть освобожденное от изъянов бытие», истинная суть вещей.

Китс воспринял эту идею у Хэзлитта, а тот — у шеллингианца Кольриджа: в реальной жизни суть вещей затемнена и искажена, и художник должен обнаружить ее, руководствуясь только подсказкой непосредственного чувства, проявляя безразличие ко всему, что не касается красоты, и к мнению публики. Поэтому Китс утверждает: «Я хочу писать во славу человека, но не хочу, чтобы мои творения были захватаны его руками» (KL, 272, 22.12. 1818). Последнее означает, конечно, лишь презрение Китса к публике, равнодушной к поэзии и покорной литературной моде. «Я испытываю смирение перед лицом моих друзей, но перед публикой не испытываю ни малейшего смирения: я никогда не написал ни строчки с мыслью о ней» (KL, 131, 9.4.1818).

Хотя Китс прославляет интуицию, он полон желания выяснить для себя теоретические вопросы. Так появляются его три аксиомы о поэзии. «Первая: я думаю, что поэзия должна поражать прекрасной чрезмерностью, но не странностью. Она должна впечатлять читателя как словесное выражение его собственных сокровенных мыслей и казаться почти воспоминанием. Вторая: в ее красоте не должно быть недоговоренности, от которой у читателя перехватывает дыхание, но не остается чувства удовлетворения; образы должны подниматься, двигаться и заходить перед ним естественно, как солнце, должны озарять его и угасать в строгой торжественности и великолепии, оставляя его в роскошном полумраке. Но легче придумать, какой должна быть поэзия, чем создавать ее, и это приводит меня к следующей аксиоме: если поэзия не появляется так же естественно, как листья на деревьях, то лучше, если ее не будет вовсе» (KL, 108, 27.2.1818).

Естественность, спонтанность, эмоциональная насыщенность представляются Китсу важнейшими чертами поэтического произведения. Поэтому, несмотря на восторженное отношение к поэзии Вордсворта, несмотря на уверенность, что его стихи и поэмы сильнее всего выражают философские проблемы времени, Китс чрезвычайно критически относится к «Мальчику-идиоту», к поэме «Питер Белл», к догматизму и наставительности, которые с годами все более проникают в прозаические и поэтические высказывания Вордсворта. Он с раздражением пишет о том, как старший поэт носится со своими идеями и навязывает их окружающим: «Нам ненавистна поэзия, — пишет он, — которая слишком явно обнаруживает свои намерения по отношению к нам и словно засовывает руки в карманы штанов, когда мы не соглашаемся с нею. Поэзия должна быть великой и непритязательной и овладевать нашей душой, изумляя нас только своей темой. Как прекрасны притаившиеся цветы, как сильно бы пострадала их красота, если бы они толпились на большой дороге с криками: «Восхищайтесь мною, я фиалка! Преклоняйтесь предо мною, я первоцвет!»» (KL, 96, 3.2.1818).

Эти рассуждения прямо связаны с аксиомами о поэзии, ибо также настаивают на естественности и непритязательности всякой истинной поэзии. Как и Хэзлитт, Китс считает, что поэту не следует навязывать свою личность чита-

телям. Он должен быть равно открыт всем впечатлениям бытия, не иметь заранее готовых решений, проникать в сущность описываемого и даже растворяться в нем: «Я понял, каким качеством, необходимым для успеха в литературе, обладал Шекспир. Я имею в виду «негативную способность», то есть способность пребывать в неуверенности, неопределенности, сомнении — без лихорадочных попыток цепляться за факты и рассуждения...» (KL, 72.21.12.1817). По словам Китса, поэт не имеет собственного «я», он все или ничто. У него нет характера. Он наслаждается светом и тенью, он приходит в упоение от дурного и прекрасного, высокого и низкого, богатого и бедного, ничтожного и возвышенного. Он с одинаковым удовольствием создает Яго и Имогену. То, что оскорбляет добродетельного философа, восхищает поэта-хамелеона. Поэт — самое непоэтическое существо на свете» (KL, 227—228.27.10.1818).

Все эти высказывания Китса нередко толковались как проявление общественной индифферентности, как утверждение превосходства красоты над нравственностью, поэта-хамелеона над поэтом-учителем. На самом же деле за всем этим стоит мечта о таком поэтическом совершенстве, которое в безличных по видимости и естественных, как листья на дереве, образах воспроизводит красоту «в высшем смысле этого слова», ту, что является истинной сутью вещей. Создание такого искусства Китс считал почетной и ответственной задачей. «День ото дня я сознаю яснее, что писать хорошо, так же как поступать хорошо, — важнее всего на свете... Чем отчетливей мне представляется, как много совершит со временем мое прилежание, тем больше сердце мое наполняется гордостью и упорством» (KL, 374.24.8.1819).

В первые годы интенсивного творческого труда, по окончании периода ученичества, Китс живет верой в свое высокое предназначение, в возможность принести благо людям. «Почести, оказываемые человеком человеку, — сущие пустяки по сравнению с благом, которое великие произведения несут духу одним своим пассивным существованием . . . каждый смертный сможет стать великим, и человечество, вместо того чтобы быть широкой равниной, поросшей вереском и кустарником, среди которой редко встретишь дуб или сосну, превратится в великую демократию лесных деревьев» (KL, 103—104.19.2.1818).

Оптимистическое настроение проявлялось в большей части стихов Китса в 1817—1818 гг. Счастливо кончаются, мы видели, поиски Эндимиона; поэт готов приветствовать и радость, и скорбь (Welcome, Joy and Welcome, Sorrow); он верит, что великие поэты становятся гордостью своей страны (To Haydon) и оставляют по себе память, которая озаряет века, прошедшие после их кончины (How Many Bards Gild the Lapses of Time, Bards of Passion and of Mirth); он создает жизнерадостные образы фольклорных героев — Робина Гуда (Robin Hood) и цыганки Мер (Meg Merrilies). В стихах Китса они не знают ни духовных, ни телесных оков, они свободны и смелы, как породивший их народ.

Подчеркивая противоречивость явлений, Китс останавливается на более светлой стороне противоположности: в слепоте Гомера он видит тройную остроту зрения — так же, как в полуночи распускающуюся зарю⁴. Лишь немногие стихи этих лет печальны в предчувствии ранней смерти (After Dark Vapours, When I Have Fears), но общий тон его творчества, как и писем, бодрый, несмотря на издательские, уничтожающие рецензии на «Эндимиона», несмотря на потерю горячо любимых братьев (один эмигрировал в Америку весной 1818 г., другой умер от туберкулеза в декабре того же года). Даже печальная поэма «Изабелла, или Горшок с базиликом» (1818) проникнута радостью жизни. Связанный фабулой Боккаччо, Китс написал поэму о гибели нежной и прекрасной любви: братья героини не могли примириться с бедностью и безвестностью ее избранника и убили его, а она, узнав об этом, зачахла от горя. Трагический конец, однако, не меняет того, что в поэме Китса воспето торжество свободной любви, пережившей смерть любимого и закончившейся только со смертью любящей.

Торжествует в поэме и красота, несмотря на то что подвергается унижению: дурнеет Изабелла, оплакивающая своего милого, но, подурнев, становится прекрасной той

⁴ There is a budding morrow in midnight, / There is a triple sight in blindness keen... / (To Homer). Cp.: Weep no more! Oh weep no more! / Young buds sleep in the roots' white core / (Faery Song).

внутренней красотой, о создании которой мечтал Китс страшно, непоправимо меняется лицо убитого (поэт не скупится на отталкивающие подробности), но с тем большей отчетливостью выступает основная тема: безмерности любви Изабеллы, не дрогнувшей и перед этим испытанием.

Обращение к Боккаччо продиктовано характерным для Китса и для других романтиков преклонением перед литературой Возрождения: Шекспир, Спенсер, Данте, Боккаччо, Петрарка противопоставляются сосредоточенным в себе современным поэтам как воплощение свободы и объективности. Вслед за Хэзлиттом и Кольриджем Китс отвлекается от конкретного содержания эпохи европейского Возрождения и рассматривает ее лишь как пору могучих страстей. Этим определяется и выбор новеллы, рассказанной в ряду повестей о тех, «чья любовь имела несчастный исход». Именно этот драматический и романический аспект соответствовал представлениям Китса о пленившей его эпохе. В своей версии новеллы Боккаччо, Китс усиливает контраст между трогательной нежностью влюбленных и злобной расчетливостью их врагов. Для углубления этого контраста Китс вводит отсутствующую в оригинале мотивировку убийства. У Боккаччо братья Изабеллы мстили за честь сестры, у Китса они принесли ее в жертву своему грубому корыстолюбию — в зятя им был нужен не бедняк, а вельможа.

В поэме Китса несравненно подробнее описываются переживания героев, их тоска, томление, отчаянье. В соответствии с романтической концепцией воображения одно чувство — любовь — определяет разнообразие составляющих поэму эпизодов и деталей: признание, разлуку, смерть Лоренцо, поиски его могилы, медленное угасание Изабеллы после того, как братья отняли у нее последнюю отраду — горшок с базиликом, в котором была погребена голова убитого. По мысли Китса, жизнь девицы тлеет, пока она продолжала служить своей любви, «мертвой, но не развенчанной». Только тогда, когда обрывается эта нить, страсть находит естественный исход в смерти. Если жизнь и любовь оказываются одним, то гибель любви закономерно означает конец жизни.

Китс был недоволен своей поэмой: она показалась ему наивной, простодушной и чувствительной. Он стремился к искусству более спокойному, зрелому, объективному.

хотел дисциплинировать свою фантазию, чтобы его «страсть к прекрасному слилась с честолюбием его интеллекта» (KL, 241, 14.10.1818). «В нагой греческой манере» он начинает «Гипериона» — поэму о победе олимпийских богов над прежними властителями Земли, бессмертными титанами. Она писалась во второй половине 1818 г. и осталась неоконченной. Древний миф превращается в систему символов, передающих размышления Китса о великих потрясениях современности. «Гиперион» не аллегория революции, но в такой же мере ее порождение, как «Прелюдия», «Чайльд-Гарольд» или «Восстание Ислама».

Китс не смог завершить свою поэму. Он не был еще готов для воплощения такого обширного замысла. Никто не понимал это лучше, чем он. Вместе с тем замысел «Гипериона», как видно из письма к другу — художнику Хейдону, относится к началу 1818 г., к периоду, когда Китс еще радостно предвкушал возможность «сделать счастливой свою страну», когда он верил, что владеющее им представление о вездесущности прекрасного поможет ему «добавить лепту» к красоте, уже созданной его предшественниками (KL, 163, 29.6.1818), когда его мироощущение еще было окрашено в светлые тона. Но к концу 1818 — началу 1819 г. (по-видимому, «Гиперион» был заброшен в январе-феврале) в настроении поэта все явственнее проступают тревожные и пессимистические нотки. Он не теряет критического интереса к общественным делам; в письмах к брату (сентябрь 1819 г.) он подробно рассказывает о судебных процессах радикалов, о демонстрациях в Лондоне, о разгроме собрания близ Манчестера, рассуждает об основных стадиях движения за свободу. Однако его вера в будущее, когда «человечество превратится в великую демократию лесных деревьев», поколеблена.

Китс пишет: «Как бы ни были велики волнения, вряд ли можно ожидать существенных перемен в правительстве, ибо такие же сильные движения и раньше потрясали нашу страну» (KL, 407, 17.9.1819). «Человек — это «бедное двуногое существо», подвластное тем же страданиям, что и звери лесные, и предназначенное для тех или других бедствий и испытаний... Самый интересный вопрос — это вопрос, насколько человечество может стать счастливее трудами редких Сократов... Но, по правде, я не верю в такого рода совершенствование — его не допустит при-

рода мира, обитатели которого ему соответствуют» (KL, 335, 14.2.1819). Отвергая далее христианское учение о мире, как о долине слез, которая гóтовит к загробной жизни, Китс предпочитает назвать его «долиной, где делаются души», где в страдании человек обретает себя.

Этот пессимизм поэта, усугубленный горечью полного непризнания и унижительной бедностью, не мог стать основой для поэмы о замене благородных титанов богами, еще более совершенными, для поэмы о путях прогресса, пусть трудных и в некоторых аспектах трагических, но в целом благотворных. Вынудить себя писать о том, во что он — быть может, даже в процессе писания — перестал верить, Китс был не в состоянии. Он с отвращением всматривается в лицо современного ему светского и литературного мира, он жалуется на окружающую пошлость, на отсутствие у большинства его соотечественников самостоятельной мысли и чувства.

Эти впечатления появлялись и раньше, когда он с грустью говорил о бесчестности и трусости правительства, об отсутствии людей, которые могли бы достойно вести с ним борьбу. Но в 1819 г. такие оценки становятся преобладающими. Даже дружественный ему кружок Хента, да и он сам, раздражает поэта: «..у него прекрасное становится мелким, а красивое отвратительным . . . в обществе я всегда очень страдаю . . . и живу в состоянии вечного напряжения, которое спадает только, когда я сочиняю» (KL, 252—253, 16.12.1818). Китс с презрением говорит о быстро сменяющихся художественных модах, о вульгарности посетителей литературных салонов. Их разговоры кажутся ему фальшивыми — в них нет стремления к знанию, но есть отвратительное стремление к эффектам. Общественное мнение, по словам Китса, подчинено торийским журналам, которые становятся тем могущественнее, чем более простирается перед ними толпа (KL, 303, 14.2.1819). Поэт с явным злорадством выписывает несколько страниц из послания Хэзлитта к Гиффорду — редактору реакционного «Quarterly Review», в котором тот объявляет своего противника «агентом правительства», «незримым звеном, которое соединяет литературу с полицией». Китс шутливо признается в антипатии к почти всем современным авторам — Хенту, Тому Муру, Бобу Саути, мистеру Роджерсу, «половине Вордсворта и всему Краббу», а исключение делает для одного Хэзлитта. Отрицательным в целом было его

отношение к Шелли, Байрону, Скотту (последних он в цитированном выше письме называет королями, царство которых уже миновало) и к Кольриджу, отталкивавшему его своей метафизической страстью к абстракциям.

Любопытно, что все эти столь разные писатели отвергаются Китсом на одном, в сущности, основании: их творчество кажется ему лишенным подлинного воображения, а потому поверхностным, по терминологии Хэзлитта — «эгоистическим», чрезмерно рациональным. Особенно интересна в этом отношении оценка Байрона. В юности Китс восхищался автором «Чайльд-Гарольда» и посвятил ему довольно банальный, сладко-чувствительный сонет (To Byron, 1814). В позднейшие годы Байрон оказывается антиподом Шекспира и самого Китса, так как умеет будто бы описывать только то, что сам видит. Китс уничижительно упоминает о «Чайльд-Гарольде» и с негодованием швыряет об пол рассказ о кораблекрушении в «Дон-Жуане»: его возмутило глумление над страданием.

Как бы ни было несправедливо такое отношение к Байрону, оно исходит из более глубокого понимания действительности и литературы, чем некритическое восприятие Китса в ранние годы. Тогда он уловил только мечтательность, сентиментальность, меланхолию старшего поэта и сравнивал его с умирающим лебедем — можно себе представить, как бы это сравнение, да и весь сонет в целом, возмутили Байрона, ненавидевшего чувствительность и слезливость! В последние годы Китс не приемлет его, основываясь на продуманной и достаточно последовательной романтической концепции поэзии и воображения, которой Байрон не соответствовал: ведь он отстаивал искусство не скрытой, сублимированной, а открытой, воинствующей гражданственности, не сложно-метафорической, а прямо высказанной эмоциональности. Ни Байрон, презиравший сочинения Китса и делавший исключение только для «Гипериона», ни Китс, не понимавший истинного значения своего великого соперника, не могли видеть, что оба они, хотя и на разные лады, стремились выйти за пределы романтического субъективизма и искали пути к художественной объективности. Чтобы верно оценить друг друга, они должны были отвлечься от предубежденных, сиюминутных восприятий и увидеть себя и мнимого антагониста в перспективе — естественно, для них в ту пору закрытой.

1819 год был годом высших поэтических завоеваний Китса годом, когда была написана лучшая из его поэм «Канун святой Агнесы» (*The Eve of St. Agnes*), лучшие его сонеты, баллады и оды, когда он еще работал над начатым ранее первым вариантом «Гипериона» и создал, осенью того же 1819 г., второй вариант, также незавершенный. В конце этого года неизлечимая болезнь оборвала поэтическую деятельность Китса. Самые важные, мучительные вопросы так и остались нерешенными.

Поэт твердо знал, что должен следовать своему представлению о прекрасном, ибо только умение постичь прекрасную сердцевину явлений позволит понять их сущность. Тот, кто пишет о любви, не видя в ней ничего, кроме жалкой пародии, до которой низвели ее современные поэту люди, верен правдоподобию, но не правде. Китс потешается над влюбленными, охлаждающими вздохами чай и меланхолично созерцающими собственные и чужие туалеты (*A Company of Lovers*, 1819).

Правдиво в подлинном смысле будет для Китса изображение любви беспредельной, самозабвенной, которая рождает обостренную мудрость и новое видение вселенной. Такая любовь воспета в сонете «Прекрасная звезда» (*Bright Star*). Это и есть, с точки зрения Китса, «правда о любви» — так же, как поэма о святой Агнесе, несмотря на свою фантастичность. Легенда о влюбленных, соединившихся, несмотря на смертельную опасность, просто потому, что он жил только ею, а она — только им, для Китса истинна именно в меру своей красоты.

Безбоязненное доверие воображению представляет, однако, лишь одну из тенденций этого последнего года. Полнее всего оно воплотилось в «Кануне святой Агнесы», в «Оде к Психее». Противостоит ей растущее в душе Китса сомнение. Первые признаки его появляются уже в 1818 г. После иронических замечаний о религии, к которой Китс до конца своих дней не питал ни малейшего почтения, он говорит: «Я иногда дохожу до такого скептицизма, что сама поэзия мне представляется блуждающим огоньком, который может лишь позабавить тех, кому нравится ее блеск» (KL, 111, 13.3.1818).

Этот скептицизм постепенно усиливается. Китсу кажется, что в погоне за «истиной воображения», он удаляется от

дел людских. Он не то с огорчением, не то с некоторой бравадой признается: «Дайте мне книги, фрукты, французское вино и немножко музыки . . . и я преспокойно могу провести лето, не думая о толстом Людовике, толстом регенте или герцоге Веллингтоне» (KL, 376, 28.8.1819). Китсу часто казалось, что он пишет не «то, что нужно», потому что у него «мало знаний и посредственный интеллект», потому что он равнодушен к ближним вместо того, чтобы быть, как Мильтон, «дейтельным другом человека, при жизни и после смерти» (KL, 123, 24.3.1818).

Разочарование в силе воображения, в его способности быть «другом человека» среди земных страданий с огромной силой прорывается в одах, «великих одах», как справедливо называют их критики. В «Оде о греческой вазе» проявилась любовь к изобразительному искусству Греции, которое Китс знал от своего друга художника Хейдона, под чьим руководством он изучал скульптуры Парфенона, вывезенные из Афин Эльгином. Созерцая вазу с рельефными изображениями бегущих юношей и дев, певца с флейтой, влюбленных, Китс думал о жизни и ее противоречиях. Его описание «счастливых ветвей», которые «никогда не могут уронить свою листву и никогда не могут сказать «прости весне», «неутомимого флейтиста, вечно играющего вечно новые песни», «счастливой, счастливой любви, вечно жаркой и радующей, вечно жаждущей и вечно молодой»⁵, проникнуто отчаянием при мысли о неустранимом несовершенстве реальной жизни. Сила оды заключена не в прославлении блаженства, запечатленного искусством, а в размышлении о неосуществимости его в действительности, в щемящей печали, вызванной скорбным состоянием человека.

Печалью насыщено описание невидимого городка, ибо никогда не вернутся на его улицы жители, участники жертвоприношения, изображенного на барельефах вазы. И в заключительной строфе, когда Китс говорит, что ваза навсегда останется другом человека и возвестит ему учение о единстве красоты и истины, его внимание вновь сосредоточено на вечности горя, которое продлится и тогда, когда

⁵ Ah, happy, happy boughs! that cannot shed / Your leaves, nor ever bid the Spring adieu; / And, happy melodist, unwearied, / For ever piping songs for ever new; / More happy love! more happy, happy love! / For ever warm and still to be enjoy'd, / For ever panting, and for ever young. / (Ode on a Grecian Urn, 1819).

«старость покончит с нашим поколением». Горе останется, хотя оно падет на других людей. Вряд ли поучение вазы — «холодной пасторали» (Cold Pastoral!) — их утешит.

В этом стихотворении сила фантазии и красоты подвергается сомнению. Трагическая интонация его особенно заметна при сравнении оды Китса с написанным на очень близкую тему сонетом Вордсворта. По мнению исследователей, Китс вдохновлялся этим стихотворением, посвященным описанию картины. «Искусство, — говорит Вордсворт, — может остановить облако и придать ему дивные очертания, оно не позволит ни тонкой струйке дыма ускользнуть, ни ярким солнечным лучам; оно не даст путешественникам затеряться в тенистом лесу и будет вечно держать на якоре корабль на зеркальной воде тихой бухты. Утешительное искусство! Твои слуги — утро, полдень, вечер во всей своей постоянной изменчивости; твоё скромное, но высокое честолюбие подарило краткому мгновению, вырванному из быстротекущего времени, надлежащий покой благословенной вечности».

Концепция искусства, «останавливающего мгновение» и хранящего его в нетленном совершенстве, недоступном изменчивой и все разрушающей жизни, бесспорно одна и та же. Но вместо вордсвортова смиренного приятия неизбежности, вместо статичных картинок, им нарисованных, в оде Китса огромная сила протеста и отчаяния, бурная динамика и энергия чувства. О счастье мраморных людей он говорит, потому что скорбит о живых. У Вордсворта благословенная вечность дарит надлежащий покой мгновению; у Китса вечность «манит нас за пределы мысли» (tease us out of thought) и не несет ни покоя, ни примирения. В его оде запечатлено не бегство от жизни, а неустанная тревога о ней.

Та же невозможность забыть о человеческой скорби и еще большее разочарование в силе воображения и фантазии пронизывают почти одновременно написанную «Оду к соловью» (Ode to the Nightingale). Она носит субъективно лирический характер и еще яснее выражает трагическое настроение поэта. Как и «Ода о греческой вазе», она строится на противопоставлении блаженства и тоски — блаженства пленительного зеленого мира соловья и тоски поэта, который не может оторваться от мира людей, где царит «отчаяние со свинцовыми глазами» (leaden-eyed despairs). Лишь на короткий срок он уносится ввысь на крыльях

невидимой песни, полной недоступной ему радости жизни и беззаботной красоты. Так же, как в оде о вазе, последняя строфа возвращается к ней самой, к оценке ее места в реальной жизни, «Ода к соловью» совершает полный круг: отправляясь от тоскующего поэта, она странствует вместе с соловьем в пространстве (в лесной чаще, а затем по холмам и долинам) и во времени, втягивая в свою орбиту мир библейских легенд, волшебной сказки, и возвращается, как унылый похоронный звон, к самому поэту. «Фантазия, изменчивая фея, не может обмануть так хорошо, как говорит слава о ней» (The fancy cannot cheat so well / As she is famed to do, deceiving elf).

Разочарование в силе фантазии, в ее способности заставить забыть о безучастии людей к чужому горю соединяется с сомнением в том, нужна ли поэзия, построенная на доверии к фантазии. Давно ли он писал веселую песенку о «Фантазии», порхающей по земле и собирающей все прекрасное на ней с тем большим успехом, чем дальше и выше она парит (Fancy, 1818)? Теперь Китс преследует мысль о ее слабости и бесполезности. С особенной отчетливостью эта мысль воплощена в поэме «Ламия» (Lamia). Над нею поэт работал летом 1819 г. и остался ею доволен. Герой ее, юноша Ликий, полюбил оборотня, змею в образе прекрасной женщины, и погиб, когда на своем свадебном пире от мудреца Аполлония узнал тайну невесты. Символика этой оды проста: Ликий — поэт и влюбленный; Ламия — фантазия, страсть, поэзия; Аполлоний — философ-рационалист; гости, явившиеся на пиршество, — толпа, публика — та, о которой Китс не мог говорить без отвращения. В поэме сказано: «Стадо пришло» (The herd came).

Поэма хранит на себе печать двойственности и внутреннего разлада. Недаром Китс признавался в одном из писем, что не может согласиться сам с собой. С одной стороны, с восхищением описаны красота и любовь Ламии, муки, пережитые ею, чтобы обрести пленительное обличье. Прекрасен и волшебный дворец, в который она привела опьяненного любовью Ликия. Гибель ее тоже должна вызвать сострадание: она исчезает, пронзенная, словно копьем, безжалостным взором Аполлония. С другой стороны, она оборотень, змея, и невольно вызывает отталкивающие ассоциации. Ее чары колдовские, бесовские; критики справедливо указывали на сходство между нею и «Прекрасной безжалостной дамой» (La belle Dame

sans Merci), героиней несколько ранее написанной баллады.

Дворец Ламии у Китса — обитель «сладостного греха» (sweet sin). Совсем в иной тональности даются «шелковистые, притихшие, целомудренные» (silken, hushed and chaste) покои Маделины в «Капуре святой Агнесы». Физическое соединение любящих поэтизируется и, бесспорно, одобряется автором. Их слова, чувства, все, окружающее их, — от одежды до приготовленных для них яств, от драгоценных камней до лунного света, проникающего сквозь яркие стекла витражей, — все сияет красотой и глубокой уверенностью как в правоте любви, так и в правоте воображения: Китс, мы знаем, верил, что рассказанная им фантастическая история гораздо более верна истине, чем могло бы быть повествование об эмпирической действительности, в которой преобладают чувства мелкие, тщеславные и расчетливые. Как Хэзлитт, восхищавшийся Ромео и Джульеттой, которые шли навстречу смерти с той же готовностью, что и к своему брачному ложу, так и Китс отказывается проводить грань между любовью и смертью. В «Святой Агнесе» герои спасли и жизнь, и любовь; поэзия и воображение торжествуют полную победу. В «Ламии» любовь и воображение гибнут; волшебница исчезает, а с нею ее дом со всем своим великолепием, Ликий превращается в «тяжелое тело» (heavy body).

В «Святой Агнесе» свежесть и непосредственность чувства противопоставляют юных любовников окружающим их кровожадным баронам и грубым рыцарям; в «Ламии» любовники, хотя и противостоят «стаду-толпе» и жестокому Аполлонию, изображены двойственно: Ликий, несмотря на свою страсть, опускается до вульгарного желания похвастать своим счастьем, призвать посторонних в свидетели его; Ламия же, при всей своей прелести, оказывается лишь наваждением. Да и была ли она? Конец поэмы напоминает заключительные строки «Оды к соловью»: «Бежала музыка. Это сон или явь?» (Fled is that music. Do I wake or sleep?).

5

Отождествление любви и поэзии характерно для Китса с самого начала его творческого пути: «...наши страсти, как и любовь... в своем предельном выражении порождают красоту в высшем понимании этого слова», — писал он

еще в ноябре 1817 г. Гибель любви для него вместе с тем и гибель поэзии. В «Ламии» нет ответа на то, хороша или дурна ее любовь, к добру или злу привело великое чудо ее превращения. Ясно только, что «фантазия не может обмануть так хорошо, как принято говорить» («Ода к соловью»); ясно также, что, лишившись ее сладостного обмана, поэт (Ликий) умирает, как умирает душой рыцарь, оболщенный и преданный «Прекрасной безжалостной дамой». Таким же обойденным, смертельно несчастным чувствовал себя и Китс, когда сомнения в поэзии и воображении овладели его душой.

В неоконченной второй версии «Гипериона» он описывает поэта, заблудившегося в лесу и попавшего в таинственный храм. Устами его жрицы, Монеты, Китс высказывает слова осуждения поэтам-мечтателям, которые отдаются от истинных волнений жизни. В ее речи «и мысль о солидарности поэта с человечеством, и беспокойство по поводу расхождения между ними, чувство одиночества и надежда на соединение с людьми . . . желание видеть, как поэзия будущего воплотит дух великой поэзии прошлого и в то же время изменит ему» ⁶.

По обоснованному предположению Бейта, Китс под влиянием Данте заставляет своего героя-поэта пройти через муки чистилища, прежде чем он пойдет ответ на вопрос о сущности своего призвания. Начиная исследование его в поэме, Китс сам не знает ответа — и даже говорит, что только время покажет, были ли видения, посещавшие его, видениями фанатика или поэта ⁷.

Испив глоток прозрачного сока, поэт оказывается в суровом, недоступном святилище, у подножия таинственного алтаря и ценой нечеловеческих, почти смертельных мук медленно восходит по его ступеням. На вопрос поэта, за что высшие силы пощадили его, жрица отвечает: «Никто не может взойти на эту высоту, кроме тех, для кого страдания мира — страдание, не дающее им покоя» ⁸. Жрица, Монета, говорит ему, что он спасен, но ему еще далеко до

⁶ Bate W. Y. John Keats. Harvard., 1963, p. 588.

⁷ Whether the dream now purpos'd to rehearse / Be Poet's or Fana-
tic's will be known / When this warm scribe, my hand is in the
grave / (Hyrerion, a Vision, 1819).

⁸ None can usurp this height, returned that shade, / But those to
whom the miseries of the world / Are misery, and will not let
them rest / (Ibid.).

умения служить людям. Он еще не научился находить музыку в «звуках счастливого голоса». Он — лишь мечтатель и потому не может принести благо великому миру.

Здесь раскрывается самооценка Китса. Даже в надписи, сделанной по распоряжению поэта на его могиле, звучит самоосуждение: «Здесь лежит некто, чье имя писано по воде». Он сетовал не на злобу человеческую, как добавили от себя составители эпитафии, а на то, как мало из задуманного успел совершить. Об этом идет речь и в приведенном диалоге. Бейт прав, соотнося его с письмом поэта о «долине, где делаются души», об испытаниях, необходимых каждому, кто хочет стать человеком: в мире скорби и печали «сердце должно чувствовать и страдать на тысячи ладов». О себе Китс с горечью говорит, что «молод и стремится к частицам света среди великой темноты». Он знает «одну муку — невежество, одну жажду — знания, доведенного до высшей точки» (KL, 336, 14.2.1819).

Монета открывает смиренно вопрошающему ее поэту, что только безмерность знания, только сопереживание всем земным горестям превращает слабого мечтателя в «могучего поэта несчастного сердца человеческого» (KL, 347, 9.6.1819).

Вглядываясь в трагическое лицо Монеты, поэт мучительно сомневается в том, сможет ли он передать воплощенную в нем скорбь бесчисленных поколений⁹. С одной стороны, он прошел через чистилище, хотя чуть не погиб в пути; с другой он не попал бы в это чистилище, если бы был достоин благодати. Монета отказывается видеть в нем «мудреца, гуманиста, исцелителя» (a sage, a humanist, physician to all men) и упрямо относит его к «племени мечтателей». Она, однако, считает его способным к совершенствованию, ибо показывает ему прошлое мира, борьбу богов и титанов, — и таким образом начало новой версии включается в первую, начинавшуюся с описания падшего Сатурна. Слабый, смертный, но просветленный поэт «без помощи, без поддержки, вынес бремя», возложенное на него прошлым.

По справедливому замечанию американского ученого Бостеттера, незавершенность поэмы, ее отчаянный, болез-

⁹ Сомнения поэта сказались в том, что, написав строки 187—210, в которых он с отчаянием проклинает собственный поэтический труд и вообще ремесло «поэта-мечтателя», он, по сообщению своего друга Вудхауса, хотел их исключить.

ненный тон не позволяют понять, каким образом трагическая история падших титанов позволит слабому мечтателю стать могучим поэтом. По-видимому, его должна была вдохновить замена старых богов новыми, более совершенными. Но растущий пессимизм Китса не позволяет ему раскрыть эту тему: гибнущие титаны становятся символом гибнущего мира Китса, символом его разбитых надежд.

К осени 1819 г., следовательно, борьба двух начал в сознании Китса: доверие к поэзии, отвлеченной от конкретной действительности, и осуждение ее ради творчества, прямо обращенного к людским несчастьям, завершается победой последнего. В редких случаях, когда он полагался на прежнюю веру в «истинность воображения» и выражал волновавшие его чувства, он писал такие прекрасные стихи, как «Оду к осени» (сентябрь 1919 г.). Когда же он терял это доверие и вместе с тем доверие к собственным силам, он либо писал о своих сомнениях и колебаниях, как в «Ламии», либо судорожно пытался выполнить в поэзии свой гражданский долг и терпел горькие неудачи.

Начало изнурительной болезни, невозможность соединиться с любимой девушкой, бедность и зависимость, отсутствие признания и травля критики сделали последние творческие месяцы Китса мучительными и в целом малопродуктивными. Он понимал, что переживает серьезный кризис. «Говорят, я утратил прежний огонь и пыл, — пишет он брату, — ...но я надеюсь, что на смену придет более вдумчивая и спокойная сила» (KL, 421, 17.9.1819). До этого Китсу не суждено было дожить: в начале 1820 г. болезнь приняла трагический оборот, и его новые опыты слишком рано оборвались. К ним относилась вторая версия «Гипериона», трагедия «Оттон Великий», которую Китс писал вместе со своим другом Брауном, четыре сцены из начатой им самостоятельно трагедии «Король Стефан» и около сотни строф пародийной поэмы «Колпак с бубенцами» (The Cap and Bells). Последняя принадлежит к явным и признанным неудачам поэта. Ее сюжет, юмор, личные выпады — все кажется вымученным и неестественным.

Пародийный характер подчеркивается вздорностью сюжета; задумчивая спенсеровая строфа усиливает сатирическую направленность поэмы. Исследователи единодушны в интерпретации объектов этой сатиры — в их роли оказываются многие литературные знаменитости

тех лет. Император Эльфинан изображает Байрона, которого Китс, как мы видели, не любил и не уважал. Доказательством служит строфа, представляющая прямую пародию на строки Байрона к жене («Прости»). Чародей Хем соединяет черты Лэма и Хента, дружбу которого с Байроном Китс, вероятно, не одобрял. Раб императора Эбан, по-видимому, заключает в себе намек на Хэзлитта, соединяя, как его прототип, способности к сокрушительной инвективе с болезненной застенчивостью¹⁰. В образе Крафтиканто сочетаются Вордсворт и Саути — они оба фигурировали в приведенном выше списке антипатий Китса. Он не вполне одобрил пародию своего друга Рейнольдса на поэму Вордсворта «Питер Белл», но использовал некоторые ее приемы, когда полгода спустя в исключительно трудных обстоятельствах, с упорством отчаяния писал «Колпак с бубенцами»¹¹.

Смеялся Китс и над самим собой, над «простодушной чувствительностью», о которой еще раньше говорил в связи с «Изабеллой». Возлюбленной императора он даже дал имя героини своей неоконченной поэмы «Канун святого Марка». Несмотря на отдельные поэтические строфы, фрагмент свидетельствует больше о намерениях, чем об осуществлении. Любопытно проявляются здесь вкусы автора и его стремление участвовать в литературной жизни.

Китс не раз заявлял в последний год жизни, что лелеет честолюбивую мечту произвести революцию в театре, в драматургии. Здесь он надеялся найти свое подлинное призвание — писать о людях, их страстях и муках. Но Китс сам чувствовал, что не готов для этого. Дело, конечно, не только в его субъективной незрелости. К созданию объективной трагедии не была готова его эпоха. Недаром на этом поприще у романтиков больше всего крушений. Удачи Байрона, его мистерии, — монодрамы, в сущности поэмы; «Ченчи» написаны Шелли по образцу шекспировских пьес. Так же решил действовать и Китс, но его зависимость от них оказывается формальной и внешней. Он стремится воспроизвести свойственное им богатство образов и некоторые из них, вместе с отдельными ситуациями, заимствует из драм Шекспира.

Слабость пьесы ни в чем так ясно не сказывается, как

¹⁰ *Gittings R. The Mask of Keats. Harvard., 1965, p. 122—125.*

¹¹ *Ibid., p. 131—135.*

в неорганичности ее сочетаний: архаизмы и поэтизмы появляются вместе с неологизмами и прозаизмами; сильные страсти приданы натурам слабым; пылкие монологи произносятся героями, неспособными к энергичному действию и напоминающими марионеток. Пестрота событий не подчинена единому замыслу. На каждом шагу чувствуется недостаточный душевный опыт, преобладание «книжных» источников над жизненными впечатлениями, неумение создавать характеры.

В одном из писем к издателю Китс со свойственным ему самокритическим чувством писал: «Моего весьма незначительного драматургического искусства, вероятно, хватит на поэму, как бы скверно оно ни выглядело в драме. Я хотел бы распространить колорит «Кануна святой Агнесы» на поэму, в которой характеры и чувства были бы достаточно рельефны для такого фона» (*would be the figures to such drapery* — KL, 440, 17.11.1819).

Очевидно, что Китс анализировал себя и свое творчество с поразительной ясностью. Выход к объективному шекспировскому искусству — такому, которое вместило бы все горе мира, — для него, по-видимому, был невозможен не только из-за смертельной болезни, но и потому, что выход этот лежал за пределами последовательно романтической эстетики. Страстно искали его Байрон и Шелли и тоже лишь частично обрели его к концу жизни. Как бы ни были различны их поиски по своему характеру, они сходны по общему направлению. Все трое хотят отделаться от самих себя и стремятся к сверхличной объективности; все трое мечтают о трагедии и не вполне достигают цели; все трое обращаются к пародии и сатире; все трое нащупывают путь к искусству, восторжествовавшему лет на 15—20 позже под знаменем реализма; все трое, пусть в разной степени, способствовали этому торжеству. Разумеется, Байрон был дальше от Шелли и Китса, чем они друг от друга, и преуспел в том, в чем они терпели неудачу, — например, в сатире. Но они пошли дальше его в лирике, в поэтической конкретности наблюдения, в обновлении языка поэзии и в расширении выразительных возможностей, нужных для того, чтобы постигнуть изменчивую, противоречивую действительность. Опережая свое время, как это и свойственно подлинному творческому гению, все они были обречены на частичные поражения. Но самые поражения оказывались прозрениями.

Поиски Китса были поисками истины и красоты, неотделимых в его сознании, поскольку истинной сущностью каждого явления он считал красоту. Если в современном своем состоянии она оказывается искаженной и затемненной, то задача поэта заключается в том, чтобы «высветлить» и обнаружить ее. Именно для этого нужно поэтическое воображение. Оно-то и должно раскрыть тождественность красоты и истины. Так, в отличие от ранних исследователей, увидавших в известном афоризме «Греческой вазы» об этой тождественности доказательство эстетских устремлений Китса, толковали его философию искусства более поздние комментаторы. Они утверждали, что хотя для Китса красота и истина едины, «достигаются и выражаются они по-разному: красота — через посредство чувства и воображения, истина — через посредство мысли, знания и философии. Но они представляют собой одно и то же, ибо то, что чувствуется, ощущается, воображается прекрасным, при адекватном воплощении в интеллектуальную форму оказалось бы правильно воспринятой реальностью, тогда как истина, правильно выраженная через посредство чувства и воображения, превратилась бы в красоту»¹².

Для того чтобы раскрыть их подлинное единство, Китс считает себя вынужденным создать в поэзии особый мир, отвлеченный от конкретных форм современной ему жизни; в этом мире сосредоточены не только неиссякаемая щедрость природы, но и та красота естественной человечности, любви и радости, которую поэт тщетно искал в действительности. В свой воображаемый мир Китс переносит то, в чем он видел неискаженную буржуазной цивилизацией ценность материального бытия. Но его постоянно мучила невозможность соотнести свою жажду счастья, свободы и красоты с реальностью, полной страдания и борьбы. Такое соотнесение нужно ему было не для того, чтобы утвердить превосходство искусства над жизнью, а для того, чтобы принести людям духовное богатство, украденное у них жалкой повседневностью. Китс еще не научился находить прекрасное в безобразном как он к этому ни стремился. Его тяга к прекрасному как объекту изображения — лишь проявление резко критического отноше-

¹² Lyon H. T. Keats' Well-read Urn. New York, 1958, p. 54.

ния к современности. Так называемый эстетизм Китса служит примером того, как политическая оппозиция, не выражаясь языком политическим, выливается в эстетический протест.

Этот протест приводит Китса к построению поэтической системы, коренным образом противоречащей принятым эстетическим понятиям. Недаром Хэзлитт объясняет преследования, которым Китс подвергался со стороны Гиффорда, редактора торийского журнала «The Quarterly Review», именно тем, что с ним в литературу вошла новая поэтическая система, принципиально враждебная банальной «официозности» эстетики и поэзии гонителя Китса (НСW, XI, 118—123). Неприятие торийской Англии, близость к передовым общественным взглядам романтиков младшего поколения ведут Китса к созданию поэзии, впитывающей из жизни лучшее. В ней он чаял найти восполнение утраченной поэтичности.

Политическая, моральная, религиозная критика современности у Китса соединяется и сосредоточивается, как в фокусе, в ее эстетической критике. Тем самым поэт выдвигает как бы новый критерий правомерности общественного строя — эстетический критерий, который становится новым средством для контроля целесообразности строя и степени его соответствия требованиям личности. Если одобрение социальной системы с позиций эстетических, в частности ее поэтизация, представляет для нее политическую ценность, укрепляет и поднимает ее значение, то развенчание и припизжение ее с тех же позиций наносит ей серьезный политический урон. Высказывая со страстной силой искренности и таланта отвращение к ней, Китс выполнял задачу бесспорной исторической важности. Но тем самым он дал повод к ошибочному мнению, будто его ничто, кроме «чисто» эстетических вопросов, не занимало.

Такое понимание Китса продержалось почти три четверти века — от 1840-х годов, когда его «открыли» в кружках Теннисона и прерафаэлитов, вплоть до исследований 1920-х годов. Тогда поняли, что разрыв Китса с его эпохой был мнимым, что, несмотря на почти полное отсутствие в его поэзии актуальной политической тематики, она насыщена живым общественным содержанием и тем же протестом, который, пусть по-иному, прозвучал в творчестве Байрона и Шелли.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение поэтов английского романтизма позволяет рассмотреть глубинные связи между ними, проявляющиеся несмотря на серьезные различия и противоречия. У всех них интерес к проблемам, поставленным эпохой, принимает форму то настойчивых размышлений о многотрудных путях и судьбах человечества, то прозрений, по видимости оторванных от почвы реальности, но внутренне с ней связанных.

Диапазон художественных возможностей у романтиков необычайно велик, включая и драматическое изображение перипетий исторического развития, и вдохновленные фольклорными мотивами песни и баллады, и поэмы, использующие фантастические и мифологические образы для рассказа о становлении героя и его борьбе за духовную независимость.

Небывалого блеска достигла романтическая лирика. Она имела особенно важные последствия для развития поэзии, так как раскрыла напряженную внутреннюю жизнь, порывы и стремления, самосознание и самопознание личности, ее гордый индивидуализм и жажду свободного выражения себя в сфере чувства, мысли, деятельности, творчества. Она увлекала не только великих поэтов, которым посвящена эта книга, но и других, менее значительных, сыгравших, однако, свою роль в общем движении; краткое рассмотрение их необходимо для понимания основных проблем романтизма.

Когда в истории литературы появляются две такие огромные фигуры, как Вордсворт и Кольридж, несходство их индивидуальностей, одинаково резко выраженных, иной раз заслоняет их существенную близость. Но когда рядом с ними выстраиваются их ученики, последователи и единомышленники, эта близость оказывается более явной. Расстояние между ними как бы заполняется; становится

очевидным, насколько случайны или закономерны черты общности или различия.

Многолетним другом Кольриджа и Вордсворта, поэтом, которого историки литературы с основанием присоединяли к ним, был Роберт Саути (1774—1843). Его развитие подчеркивает характерность развития Кольриджа и Вордсворта: от увлечения революцией к разочарованию в ней, от пафоса всеобщего отрицания к приятию всего установленного. Он тоже еще в детские годы отличался непокорностью; его исключили из школы за статью в рукописном журнале против телесных наказаний. Как и они, он еще через много лет после того, как кончился героический, республиканский период его жизни, вспоминал: «Кроме тех, кто жил тогда, немногие могут представить себе, что такое память о Французской революции, что такое тот мир видений, который открылся ее свидетелям. Все старое, казалось, уходило, и не о чем ином не мечтали, кроме как о возрождении всего рода человеческого»¹.

Так же, как Вордсворт и Кольридж, Саути и после отречения от революции остается врагом буржуазного индустриализма и защитником бедняков. «Фабриканты, — пишет он, — равнодушны к чести и независимости Англии — лишь бы процветали их фабрики»². Он негодует, когда видит, что детей из работных домов продают фабрикантам словно рабов³, что нищета стала уделом низших классов, и призывает к эффективной борьбе против нее. Можно сказать, что какие-то угольки прежнего радикалистского пламени тлеют в его душе и в поздние годы.

Однако по сравнению с Вордсвортом и особенно Кольриджем, он гораздо лучше приспособился к существующим порядкам. В 1813 г. он был пожалован придворным званием поэта-лауреата и усердно писал оды, элегии и даже поэмы по случаю рождений, бракосочетаний и кончин царствующих особ. Его сотрудничество в «The Quarterly Review» приняло такие агрессивные формы, что шокировало даже дружественно настроенного к нему Вальтера Скотта, выразившего недовольство несгибаемым торизмом Саути и узостью его религиозных взглядов. Как и Скотт, он был энергичным противником избирательной

¹ *Simmons J.* Robert Southey. London, 1945, p. 26.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Ibidem.*

реформы 1832 г. От всех социальных бедствий он видел только одно лечение — сильную власть, преданность монарху и церкви. Такой взгляд был неприемлем для Кольриджа и Вордсворта. Ни один из них не позволил себе таких выпадов против радикалов, как Саути: он воевал с Байроном даже после его смерти, тогда как старшие «лекисты» ограничивались раздраженными замечаниями в частных письмах. Словом, сходство идеологического пути Саути и его товарищей указывает на типичность этого пути, а различия — на двойственность романтического протеста против новой буржуазной цивилизации.

Ранняя драма Саути «Уот Тайлер» (Wat Tyler, 1794) о знаменитом бунтовщике XIV в. вполне сопоставима с ранней революционной лирикой его друзей. С Кольриджем он сотрудничал в написании драмы «Падение Робеспьера» (Fall of Robespierre, 1794), в которой казнь якобинского вождя рисуется с жирондистских позиций (к этому же времени относится вскоре оставленный обоими соавторами план «Пантисократии», согласно которому двенадцать молодых людей с женами должны были основать в Америке сельскохозяйственную общину и кормить себя собственным трудом).

В 1796 г. вышла поэма «Жанна д'Арк» (Joan of Arc). Она имела большой успех благодаря демократическому рвению автора и своей доступности неискушенному читателю. Длинные поэмы Саути вызывают ассоциации с Кольриджем, Скоттом и юным Шелли. «Талаба» (Thalaba, 1801) описывает победу героя, благородного араба, над злыми духами; нерифмованный стих, фантастичность, экспериментальность поэмы близки исканиям старших «лекистов» и дали повод для насмешек Байрона в «Английских бардах». (Тем не менее в его драму «Преображенный урод» попали два стиха Саути. Услышав об этом от Шелли, Байрон бросил в огонь всю рукопись. По счастью, у него сохранился второй экземпляр!).

В 1805 г. выходит поэма «Мэдок» (Madoc), посвященная похождениям кельтского принца в родном Уэльсе и Мексике, а в 1810 г. — лучшая из поэм Саути «Проклятие Кехамы» (The Curse of Kehama), где действие переносится в Индию и, к общему удовольствию, кончается низвержением тирана.

Восточная тематика «Талабы» и «Кехамы», очень модная в романтический период, начиная от повести Вильяма

Бекфорда «Ватек» (1786), у Саути недостаточно насыщено воображением и больше свидетельствует о трудолюбии, чем о свободном полете поэтической мысли. В своих поэмах он остается как бы на периферии романтического движения, скорее демонстрируя его тенденции, чем завоевания.

Единственным жанром, в котором Саути почти сравнялся со своими друзьями (а по мнению некоторых — даже опередил их), были баллады, написанные в последние годы XVIII в. В своих метрических нововведениях, в приверженности народному творчеству и фантастике, в использовании мотивов готических романов вперемешку с правдивым, а порой юмористическим описанием обыденной жизни Саути вторит «Лирическим балладам» Вордсворта и Кольриджа, но остается чужд как высшим их свершениям, так и крайностям (поэтому, вероятно, его рецензия на их сборник была мало дружелюбной).

Баллады «Суд божий над епископом» (Bishop Hatto), «Как одна старушка ехала на черном коне вдвоем» (Old Woman of Berkeley), «Битва при Бленхейме» (The Battle of Blenheim) любопытны повествовательным искусством, простотой, доходчивостью, атмосферой то страха и таинственности, то веселости и безыскусственности.

Благодаря великолепным переводам Жуковского, Саути стал известен в России раньше и лучше, чем Кольридж и Вордсворт. Перелагал его стихи и Пушкин. Отрывок из поэмы «Мэдок» под названием «Медок в Уаллах» (1829), носивший, видимо, экспериментальный характер, при жизни Пушкина не печатался. Поэт неоднократно упоминает Саути. Так, в 1825 г. он с похвалой отзывается о балладах Саути и называет его, наряду с Байроном и Муром, как типичного представителя английского романтизма.

Прозаические сочинения Саути забыты, как и его длинные, слишком длинные поэмы. Если о последних вспоминают, то только потому, что своими низкопоклонными и бездарными гекзаметрами, посвященными смерти и вознесению на небеса Георга III, он дал повод одноименной блистательной сатире Байрона «Видение суда» (1821). Но при всех своих слабостях Саути не должен быть вычеркнут из истории английского романтизма.

Не менее интересны связи Вордсворта и Кольриджа с их последователем и мемуаристом Томасом Де Квинси

(1785—1859). Под впечатлением «Лирических баллад» он объявил себя учеником авторов и соединил в своем обширнейшем творчестве различные тенденции обоих. У Вордсворта он воспринял интерес к жизни в ее обыденных проявлениях, к прелестям семейного очага, к поэзии природы. Кольридж указал ему путь к немецкой идеалистической философии, к эстетике и художественной литературе Германии. Вместе с выступившим несколько позже Томасом Карлейлем Де Квинси стал одним из видных пропагандистов немецкого романтизма.

Нельзя забывать, однако, что он был моложе своих учителей на 15 лет и продолжал развиваться гораздо дольше, чем они. Он, в сущности, вступил в литературу после того, как они ее покинули. Быть может, именно поэтому он лучше и объективнее мог оценить историческое значение Французской революции: «Это великое событие, — утверждал Де Квинси, — было взрывом гигантского вулкана, который разбросал свою лаву по всем царствам всех континентов, удобряя почву всех стран (почти также выражался Скотт. — Н. Д.); революционное движение неумолимо нарастает повсюду; от Милана до Астрахани бушуют ураганы, порожденные революцией» (QW, V, 254—255)⁴. Де Квинси упрекает Вордсворта в непонимании того, что террор был лишь эпизодом в истории революции.

Чувствуя неизбежность новых потрясений, Де Квинси (в этом он сходится со всеми романтиками старшего поколения, за исключением Хэзлитта), ожидал их с нескрываемым ужасом. Вслед за Вордсвортом и Кольриджем он противопоставлял переворотам социальным — душевные, плоды самосовершенствования и воздействия более высоких надвременных ценностей, преимущественно этических и эстетических. Вместе с тем, в отличие от Кольриджа и Вордсворта, он продолжал пылливо всматриваться в лицо родной страны и стремился постигнуть механизм новых для нее бедствий капитализма. Так возникает его книга «Логика политической экономии» (1844). Как и его друзья, Де Квинси — тори, противник политической активности и решительных реформ, но и он, несмотря на политический консерватизм, страдал всем обездоленным, и, как Вордсворт, писал о них с сочувствием и уважением. Хотя реальные основы социальной несправедливости были ему, благодаря интересу к эко-

помике, яснее, чем другим романтикам, они все же представлялись, ему, как и Кольриджу, отчасти в мистическом свете, словно за ними стояли непостижимые и страшные силы.

Так появляется эссе Де Квинси «Английская почтовая карета» (*The English Mailcoach*, 1849), где возникают чудовищные видения гибели, вселенских катастроф, граничащих со светопреставлением. Трагический характер имеет описание «Трех скорбящих» (*Our Ladies of Sorrow*, 1845), в образе которых предстают святые покровительницы плачущих, отщепенцев и безумных. Фантастическая сторона творчества Де Квинси очень близка Кольриджу и, по-видимому, в значительной степени вдохновлена им. Как автор «Кублы Хана», он описал свои внушенные опиумом сны и мечты.

Наибольшую известность приобрело первое сочинение Де Квинси «Признания английского опиомана» (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821; вторая редакция — 1856). Фантастические, опиумом рожденные сновидения сменяют просто рассказанную историю о мучениях юноши, почти мальчика, в каменном лесу Лондона, где его от голодной смерти спасает существо такое же заброшенное и нищее, как он сам, — уличная девчонка. Де Квинси призывает «милость к падшим» и униженным судьбой. Сочетание бурной, почти патологической фантазии с повестью о делах житейских характерно для ученика Кольриджа и Вордсворта, как бы совместившего задачи, которые решали его наставники в «Лирических балладах».

Обе эти задачи поставлены и в очень поздних «Автобиографических очерках» Де Квинси (*Autobiographical Sketches*, 1853), где поражающие по силе образы жалких девочек, изгнанных из общества, и другие детские воспоминания воссозданы по законам воображения, подвергающего действительность чудотворной трансформации. В соответствии с этими задачами Де Квинси, как и старшие романтики, экспериментирует и создает особый тип «взволнованной прозы» (*impassioned prose*, по его собственной терминологии), которая словно призвана доказать мысль Кольриджа, что если не все, написанное стихом — поэзия, то и не все, написанное без размера и рифмы, — проза; она тоже может быть поэзией, когда подпадает под действие воображения.

Продолжателем и популяризатором идей Вордсворта и Кольриджа Де Квинси оказался и в своих теоретических статьях, например: «О стиле» (On Style, 1840), «О стуке в ворота в Макбете» (On the Knocking at the Gate in Macbeth, 1823). Ему удается внести новые и тонкие оттенки в романтическую эстетику, а главное — сделать ее открытия доступными все растущему числу читателей журналов, в которых он неутомимо сотрудничал.

Выдающимся журналистом, также консервативного направления, был поэт-романтик Джон Вильсон (псевдоним Кристофер Норт, 1785—1854). Друг Вордсворта и враг поэтов-радикалов, громивший Китса, Шелли, Хента, Хэзлитта на страницах «Blackwood's Edinburgh Magazine», он имел значение для русской литературы как автор драматической поэмы «Чумный город» (The City of the Plague, 1816), одна сцена которой послужила источником маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы».

Нельзя не дивиться тому, как под пером Пушкина неузнаваемо преобразилась вялая, скучноватая поэма Вильсона. Ее растянутые, бледные сцены сокращены, им приданы сила и лаконизм, в уста Вальсингама и Мери вложены гимн и песня, почти ничем не напоминающие соответственный текст Вильсона.

Соотношение главнейших группировок романтиков становится яснее при изучении творчества Вальтера Сэвиджа Лэндора (1775—1864). Историки литературы любят подчеркивать его обособленность среди романтиков, углубленную странническую, одинокой жизнью писателя. На самом же деле он во многом связан с важнейшими течениями в пределах английского романтизма.

Первый стихотворный сборник Лэндора «Рождение поэзии» (Birth of Poesy, 1795) полон тем же вольнодумством, которое воодушевляло молодых «лекистов». Его первая поэма «Гебир» (1798) о вражде и любви иберийского принца Гебира и египетской царицы Харобы была задумана как протест против колонизации и прославление мирной свободы. Эта поэма произвела сильное впечатление на Саути, с которым Лэндор в течение 30 лет дружески общался — так же, впрочем, как и с противником его Шелли. Героине трагедии Шелли «Ченчи» Лэндор посвятил в 1851 г. «Пять сцен» (Five Scenes). Как Вордсворт и Байрон, Лэндор страстно увлекался героическим сопротивлением

Испании наполеоновским войскам и даже отправился туда с обмундированными за свой счет добровольцами, но до решительных действий дело не дошло.

Тематика трагедии Лэндора «Граф Юлиан» (Count Julian, 1810) предвосхищает «Осаду Коринфа» Байрона, так как рассказывает о предателе, который повел на Испанию мавританские войска, чтоб отомстить оскорбившему его королю. Этот мотив разрабатывался Пушкиным в стихотворении 1835 г. «На Испанию родную призвал мавров Юлиан». Подобно Байрону и Шелли, Лэндор сочувствовал национально-освободительным движениям, в какой бы стране они ни возникали; подобно Вордсворту и Кольриджу, он осудил Французскую революцию и почти не участвовал в политической жизни своей страны.

Любопытно, что написанная в духе Саути поэма «Гебир» была издана Лэндором также в латинском переводе, а некоторые другие свои произведения он писал сначала по-латыни и затем переводил на английский. Это дань классицистической традиции, оказавшей столь сильное влияние на Байрона. Через Лэндора протягивается нить, связывающая такие крайности романтического движения, как творчество Саути и Байрона. Классицистические страсти Лэндора сказались также в лирических стихах, отличавшихся благородной сдержанностью, и в прозе, где он, как и Вильсон, культивировал античный жанр «воображаемых разговоров» (Imaginary Conversations, 1824—1829), восходящий к Лукиану.

В восхищении Лэндором сходились едва ли не все романтики: Саути, Кольридж, Вордсворт, Де Квинси, Байрон, Шелли, Хент, Лэм, а он в свою очередь ценил творчество большинства из них и был среди тех немногих авторов, которые поняли значение даже преследуемых реакционной печатью и презираемых публикой Шелли и Китса, Почитателями и в известном смысле продолжателями Лэндора были Браунинг, который был с ним лично близок, и Суинберн.

Если Саути, Де Квинси и Вильсон связаны с романтиками старшего поколения, а Лэндор — с писателями обоих поколений, то Томас Мур (1779—1852) ближе к младшему, хотя по возрасту от них дальше. В его поэзии особенно проявился характерный для романтизма интерес к народному творчеству, к национальному и местному колориту. В этом смысле неизбежны параллели между ним и Валь-

тером Скоттом, питавшим такую же патриотическую привязанность к Шотландии, как он к Ирландии. В отличие от Скотта Мур увлечен героикой современной борьбы ирландцев против их угнетательницы — Англии. Хотя он не участвовал в боевой организации «Объединенных ирландцев», он сочувствовал их целям. Своей угнетенной стране он посвятил цикл «Ирландских мелодий» (Irish Melodies, 1807—1835), написанных на мотивы народных песен. По этим мотивам композитор Стивенсон сочинил музыку к стихам Мура. Призывы сражаться за попранную свободу страны (песни «Перед боем», «После боя» — Before the Battle, After the Battle), образ певца-воина («Отрок-певец», «О, барда не вини» — The Minstrel Boy, Oh! Blame not the Bard), воспоминания о прошлых боях («Пусть Эрин помнит дни старины» — Let Erin Remember the Days of Old), слова скорби в память казненных вождей восстаний 1798 и 1803 гг. («О, имени его не называй» — Oh, Breathe not His Name), лирическая тема прекрасной родины («Эрин, о Эрин» — Erin, O Erin) определили огромную популярность «Ирландских мелодий», напевных, поэтических, гневных и печальных.

Эти песни вдохновили «Еврейские мелодии» Байрона и другие его стихи, иногда вплоть до словесных совпадений, и усилили его интерес к народным движениям. Сходные национально-освободительные мотивы звучат и в политической лирике Шелли.

Романтический интерес к фольклору вызвал к жизни и другой сборник стихов Мура «Народные напевы» (National Airs, 1815). Они ассоциируются с многочисленными песнями, занимавшими почетное место в творчестве современников поэта. Лирическая струя, столь сильная в потоке романтической поэзии, проявляется и в творчестве Мура. Многие его стихи, менее глубокие и трагические, чем стихи Байрона, были долгие годы едва ли не более популярны. Если вначале Мур повлиял на Байрона, то в дальнейшем он сам испытал воздействие своего «старого друга» (old cronу), как шутливо назвал себя Байрон в одном из писем. Поэмы Мура «Лалла Рук» (Lalla Rookh, 1817) и «Любовь ангелов» (The Loves of the Angels, 1823) представляют ослабленные варианты восточных повестей и мистерий Байрона. Чувствуется в них и пример Саути-эрика. Любовь, ненависть, страдание — все здесь получает поверхностное, как бы приглушенное толкование.

То же можно сказать и о сатирическом творчестве Мура, остроумном, актуальном, но в целом беззлобном («Двухгрошовая почтовая сумка» — *The Twopenny Post Bag*, 1813; «Семейство Федж в Париже» — *The Fudge Family in Paris*, 1818; «Побасенки для Священного союза» — *Fables for the Holy Alliance*, 1823, посвященные Байрону). В последних Мур славит борьбу против тирании и осмеивает монархов Европы.

Как Саути и Де Квинси, Томас Мур много сделал для того, чтобы завоевания романтической поэзии, нередко сложные и непривычные для публики, получили хождение в широких ее кругах.

Таким же популяризатором идей и образов, созданных мастерами романтизма, был Брайан Уоллер Проктер (1787—1874), известный под псевдонимом Бэрри Корнуолл. Он поддерживал дружеские отношения почти со всеми современными ему литераторами — Лэмом, Китсом, Хэзлиттом, Муром, Лэндором, Кольриджем. Разнообразные его произведения включают полный набор излюбленных романтических тем: его «Драматические сценки» (*Dramatic Scenes*, 1819—1821) и поэма «Сицилийская повесть» (*A Sicilian Story*, 1820) основаны на переработке новелл Боккаччо, которыми увлекались также Шелли, Хэзлитт, Хент, Китс; трагедия «Мирандола» (*Mirandola*, 1821) соединяет мотивы трагедии Отвея «Дон-Карлос» (1676) и байроновской «Паризины»; поэма «Диэго де Монталья» (1820) подражает «Дон-Жуану», нигде не возвышаясь до его смелости и резкости; недаром Байрон насмешливо говорил, что Бэрри — это его второе «я», только более нежное и приятное («Дон-Жуан», XI, 59). Он писал: «Мне понравились «Драматические сценки», но рифмованная «Сицилийская повесть» и «Марциан Колонна» совершенно испорчены искусственным смешением манеры Вордсворта, Хента и моей» (*BLJ*, V, 137).

Лучшие стороны дарования Корнуолла проявились в его лирике («Английские песни» — *English Songs*, 1832). Изысканство, искренность, задушевность, музыкальность, простота подкупили читателей. Понравились они даже Пушкину. Его переводы двух стихотворений Бэрри Корнуолла знакомы всем: «Пью за здоровье Мери» и «Я здесь, Инезилья». В последнем своем письме Пушкин просил писательницу Ишимову перевести для «Современника»

некоторые драматургические произведения английского поэта.

Связующим звеном между романтиками разных поколений и писателями разных времен, от начала века до середины его, послужил также Ли Хент (1784—1859).

Он тоже поддерживал тесные отношения с очень многими участниками романтического движения, а позднее с Диккенсом и его современниками. Особенно близок он был с Китсом и Шелли, Хэзлиттом и Лэмом. Хент, Лэм и Хэзлитт составляли своего рода содружество (к нему примкнул и Китс), вскоре замеченное критиками и получившее презрительное обозначение «школа кокни». Эту продиктованную политической враждой и аристократическим снобизмом кличку представляется целесообразным заменить термином «лондонские романтики»⁴.

Блестящие, смелые и популярные среди радикалов журналисты, критики и эссеисты, они соприкасались с представителями всех течений в английском романтизме, и анализ их творчества помогает осмыслить связи и противоречия между ними. Они упомянуты здесь бегло, так как им посвящена отдельная книга.

Самый оригинальный из них Чарльз Лэм (1775—1834), автор лирических эссе «Очерки Элии» (*Essays of Elia*, 1823, 1833) и «Пересказов пьес Шекспира» (*Lamb's Tales from Shakespeare*, 1807), был дружен со всеми «лекистами», особенно с Кольриджем, тогда как его друзья Хент и Хэзлитт тесно связаны первый — с Китсом, Шелли и Байроном, а второй — только с Китсом.

Внутренне близок к виднейшим английским романтикам, несмотря на отсутствие личных связей с ними, был Чарльз Роберт Метьюрин (1780—1824), автор прославленного романа «Мельмот Скиталец» (1820). Как показал М. П. Алексеев, Метьюрин соединил многие романтические мотивы, концепции и сюжеты с традициями просветительскими, ярко демонстрируя, что романтическая литература, сочетающая острую критичность к идеологии Просвещения с преемственностью по отношению к ней, благодаря этому достигает особенной глубины и многосторонности. Зловещий странник Мельмот по силе мысли и

⁴ Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма, с. 93—126, 127—145; Она же. Китс и его современники, с. 26—29.

отрицания близок великим умам Просвещения — и в то же время их романтическим критикам, отчаявшимся в способности человека овладеть хаосом мироздания⁵.

В «Мельмоте», как в поэзии Байрона, переплетаются мировая скорбь, демонизм, насмешка, отражая дисгармонию всего строя переживаний героя и автора; со Скоттом Метьюрином роднит изображение семейства, разделенного гражданской войной 1642—1649 гг., описание национального быта Ирландии, использование фольклорных мотивов; с Вордсвортом его сближает обожествление природы и ее детищ, не испорченных цивилизацией (образ юной островитянки), а обобщение реальных жизненных отношений в фантастических образах — с Кольридом, Саути, Муром, Де Квинси.

Сама возможность скрещения в одном произведении столь разнообразных компонентов английской романтической литературы доказывает внутреннее единообразие многоликих проявлений романтизма, выявляет близость между писателями этого направления, выражающими разные его тенденции.

Последовательно изучая творчество поэтов романтизма, главных и второстепенных, а также социально-политические, философские и литературные споры между ними, легко убедиться, в каком тесном переплетении выступают их точки зрения. При всем внимании к борьбе течений и группировок, необходимо признать, что эта борьба не исключает идейное и творческое взаимодействие.

Какими бы ощутимыми ни были различия между теми или иными группировками, грани между ними довольно расплывчаты. Эта расплывчатость объясняется и отмеченным выше паличием посылок, общих для всех романтиков, и взаимным влиянием писателей различных направлений, и богатством индивидуальных оттенков в воззрениях каждого из них. Нечеткость границ подчеркивается и разнообразием личных отношений между участниками всех группировок и относительностью единства внутри каждой из них.

Существует уже огромная литература о разногласиях между Вордсвортом и Кольридом. Оба поэта в дружеской переписке и в печатных выступлениях критиковали друг

⁵ Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». — Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1977.

друга, причем речь шла и о художественных принципах, и об отдельных произведениях, об идеях и их претворении. Субъективизм и трансцендентальный идеализм Кольриджа, неумоимо оспаривавшего материалистический эмпиризм XVIII в., и приверженность Вордсворта этой традиции в противоречивом сочетании с верностью некоторым аспектам руссоизма, с одной стороны, и теории английских платоников, с другой, сравнительно слабое влияние на него воспринятой с помощью Кольриджа немецкой идеалистической философии, представляют вполне достаточную почву для серьезного расхождения.

Еще меньше можно говорить о единстве взглядов между Байроном и Шелли. Безгранично восхищаясь Байроном-поэтом, Шелли неоднократно подчеркивал разницу между их воззрениями, порицая, в частности, классицистические пристрастия своего друга и его попытки возродить «правильную» трагедию. Он посвятил поэму (*Julian and Maddalo*) обоснованию своих философских споров со старшим поэтом, — критике его пессимизма и надменного презрения к «карликовым интеллектам окружающих». Философия, эстетика, мироощущение были у обоих поэтов очень разными. Байрон также, хотя восторженно отзывался о Шелли-человеке, не раз указывал на расхождения в их философских взглядах и был равнодушен к его поэзии.

Шелли и Байрон были едины в своих политических мнениях, в понимании общественного назначения литературы, в противопоставлении прекрасного мира природы и чувства дурным делам человеческим, но различия в философских взглядах, творческой манере, поэтике показывают, что вряд ли можно видеть в них некое литературное объединение, дружно противостоящее другим. Читая «Защиту поэзии» Шелли и «Письма Байрона к Меррею», легко убедиться, что авторы этих сочинений говорят на разных языках. Несмотря на глубокую общность бунтарских и гуманистических мотивов в произведениях обоих поэтов, романтическая концепция искусства у Шелли при всем ее принципиальном отличии от литературной теории «лекистов» имеет с ней больше точек соприкосновения, чем с классицистическими принципами, которые отстаивал Байрон. Некоторые особенности «Защиты поэзии» — трактовка воображения как единственного совершенного орудия познания, утверждение, что поэт является под-

линным законодателем мира, что воздействие поэзии обусловлено ее способностью не только сообщать прелесть новизны явлениям давно знакомым, не останавливающим внимания, но и обострять восприятие читателей, усиливая их доступность добру и красоте,— напоминают известные положения Вордсворта и Кольриджа.

Лучшие произведения обоих поэтов-«лекистов» оказали воздействие не только на Шелли, но и на Байрона. Однако Байрон с таким язвительным остроумием высмеивал своих предшественников, что заставил многих историков забыть о значении «лекистов» для его собственного творчества. Справедливо негодуя против торийской ортодоксии Вордсворта и Кольриджа в их поздний период, Байрон не мог объективно судить и об их более раннем творчестве, хотя не раз колебался в своей оценке. Но исследователь не может не заметить, что здесь взаимная вражда сочетается с взаимной зависимостью.

Показательно сравнение с историей русской литературы. В. Г. Белинский, несомненно, осуждавший консервативные политические взгляды Жуковского, оценил, однако, его значение для словесности России и для формирования творческой индивидуальности Пушкина. Он подчеркивал влияние старшего поэта на младшего, несмотря на различие их воззрений. Пушкин одновременно был близок с Карамзиным и с декабристами. Подобные сочетания характерны и для английских романтиков.

Современники в суждениях о литераторах часто исходят из личных расхождений между ними, но в исторической перспективе относительность противоречий и пределы близости становятся очевиднее. Они особенно заметны при изучении тех писателей, которые в романтическом движении занимают позицию не столь ярко выраженную и потому трудно поддающуюся определению.

Соотношение политических и эстетических воззрений романтиков показывает, что политические разногласия не исключают близости эстетических идей, тогда как единообразие политических точек зрения не обязательно имеет следствием однородность эстетических понятий. Тем не менее сходство и различие художественных концепций связаны (хотя и опосредованно) со сходством и различием социальных воззрений. Эти сходство и различие определяются общим характером отношения к социальной действительности и порождаемым ею идеологическим вопро-

сам, а не сходством или различием подхода к проблемам дня.

Когда подчеркивается непонятное, на первый взгляд, несоответствие между сходством политических убеждений Байрона и Шелли и несходством их литературных принципов, когда раскрывается эстетическая близость Байрона и Скотта при глубоком различии их политических и религиозных взглядов и обнаруживается огромный долг Шелли и Китса их идеологическим противникам «лекистам», становится очевидным, что эстетические воззрения находятся с воззрениями политическими и философскими в сложном диалектическом взаимодействии и обусловлены целыми комплексами философских представлений.

Полностью учитывая борьбу между идеологическими течениями в английской романтической литературе, мы отмечали лишь отсутствие резко выраженных границ между ними и относительность противоречий, которые современникам рисовались как абсолютные, но которые в свете истории оказываются следствием глубоко различного развития единой первоосновы. Хотя конечной причиной разногласий всегда оказывается идеологическое различие, упирающееся в разность восприятия социальной действительности, эта конечная основа проявляется в превращенной форме и обнаруживается лишь в результате тщательного анализа. Зависимость эстетических идей от политических менее всего является прямой и механической, позволяющей рассматривать эстетику как элементарную функцию от роли данного писателя в конкретной социальной ситуации. Зависимость эта опосредована совокупностью обстоятельств общественной борьбы и отношением поэтов и писателей к основным течениям философско-эстетической мысли в прошлом и настоящем. Исследование ее приводит к заключению о неправомерности прямолинейных разграничений, о необходимости изучать идеологические и эстетические понятия, теоретические платформы и творческие принципы в их противоречивом единстве и взаимосвязи.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- BLJ — *Lord Byron*. The Works. Letters and Journals, vols 1—6. R. E. Prothero (Ed.). London—New York, 1898—1901.
- BPW — *Lord Byron*. The Works. Poetry, vols 1—7. H. E. Coleridge (Ed.). London—New York, 1898—1903.
- CL — *Coleridge S. T.* Collected Letters, vols 1—4. E. L. Griggs (Ed.). Oxford Univ. Press, 1954—1956.
- CShCr — *Coleridge S. T.* Shakespearean Criticism, vols 1—2. Th. M. Raysor (Ed.). London—New York, 1960.
- CCW — *Coleridge S. T.* Complete Works, vols 1—7. New York, 1854—1856.
- HCW — *Hazlitt W.* Complete Works, vols 1—21. P. P. Howe (Ed.). London 1930—1934.
- HLR — *Hazlitt W.* Literary Remains, vols 1—2. London, 1836.
- KL — *Keats J.* Letters. M. B. Forman (Ed.). London—New York, 1948.
- Moore — Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life, vols 1—4. Th. Moore (Ed.). Paris, 1830—1832.
- QW — *De Quincey Th.* Works, vols 1—14. Edinburgh, 1864.
- SJ — The Journals of Sir Walter Scott, vols 1—2. Edinburgh, 1890.
- SPrW — *Scott W.* Miscellaneous Prose Works, vols 1—7. Paris, 1838.
- SWN — *Scott W.* Waverley Novels, vols 1—48. New York, 1873—1877.
- ShL — *Shelley P. B.* Letters, vols 1—2. F. L. Jones (Ed.). Oxford Clar. Press, 1964.
- ShPW — *Shelley*. Poetical Works. Th. Hutchinson (Ed.). A New Edition corrected by G. M. Matthews. Oxford Univ. Press, 1970.
- ShPrW — *Shelley P. B.* Prose Works, vols 1—2. R. H. Shepherd (Ed.). London, 1888.
- ShPVR — *Shelley P. B.* A Philosophic View of Reform.— In: Political Tracts of Wordsworth, Coleridge, Shelley. R. J. White (Ed.). Cambridge, 1953.
- WL — The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Middle Years, vols 1—2. E. Selincourt (Ed.). Oxford, Univ. Press, 1937.
- WPW — *Wordsworth*. Poetical Works. Th. Hutchinson (Ed.). E. Selincourt (Rev.). Oxford Univ. Press, 1942.
- WPrW — Prose Writings of Wordsworth. W. Knight (Select. and ed.). London, 1893.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Кольридж (1772—1834)	8
Глава II. Вордсворт (1770—1850)	42
Глава III. Скотт (1771—1832)	75
Глава IV. Байрон (1788—1824)	104
Глава V. Шелли (1792—1822)	131
Глава VI. Китс (1795—1821)	165
Заключение	192
Список условных сокращений	207

Нина Яковлевна Дьяконова.

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Утверждено к печати редколлегией
серии научно-популярных изданий АН СССР

Редактор Е. Н. Володина. Художник Л. А. Грибов

Художественный редактор С. А. Литвак

Технический редактор Р. Г. Грузинова

Корректоры М. С. Бочарова, И. Р. Бурт-Яшина

ИБ № 4243

Сдано в набор 19.10.77. Подписано к печати 22.03.78. Т-00193. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 3. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл.
печ. л. 10,9. Уч.-изд. л. 11,6. Тираж 83000 экз. Тип. заказ № 373. Цена 70 коп.

Издательство «Наука», 117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

Набрано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного
Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполи-
графпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.

Отпечатано с матриц в 1-й типографии издательства «Наука»,
193034, Ленинград, В-34, 9-я линия, д. 12



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»
ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ
КНИГА:**

**КИН. Ц. И.
Итальянская культура
конца
XIX века.
10 л. 65 к.**

В книге анализируется чрезвычайно важный и интересный период в истории Италии: социально-политические события и борьба идей 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.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазинов «Книга — почтой» «Академкнига»:

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97; 370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 252030 Киев, ул. Ленина, 64; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 197110 Ленинград, П-110, Петровская ул., 7; 117464, Москва, В-464, Мичуринский проспект, 12; 630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700029, Ташкент, Л-29, ул. К. Маркса, 28; 450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.