

А. А. ЕЛИСТРАТОВА

*Н*аследие  
АНГЛИЙСКОГО  
РОМАНТИЗМА  
и  
*современность*



А. А. ЕЛИСТРАТОВА

---

*Наследие*  
АНГЛИЙСКОГО  
РОМАНТИЗМА  
*и*  
*современность*

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК СССР  
*Москва • 1960*



Ответственный редактор

*Ю. М. КОНДРАТЬЕВ*





## ВВЕДЕНИЕ

*Ты обещал о романтизме,  
О сем парнасском афеизме,  
Потолковать еще со мной...*

*Пушкин*





И

1

столкование и оценка литературного наследства прошлого приобретают в наше время все более актуальный, животрепещущий характер. Своеобразие передового искусства эпохи борьбы за коммунизм — искусства социалистического реализма — не может быть понято во всей его полноте вне воспринятых и творчески переработанных им классических традиций, так же, как не могут быть поняты вне связи с этими традициями и противоречивые судьбы современного критического реализма. Знаменательно, что самые выдающиеся труды марксистской критики в странах Западной Европы и Америки постоянно рассматривают будущие возможности и перспективы развития прогрессивной литературы в теснейшем единстве с ее прошлым, — сошлемся на многочисленные исследования Арагона о национальном искусстве Франции, на «Утраченное наследство» американца Дж. Г. Лоусона, на «Защиту поэзии», «Поэтическое исповедание» и другие книги немецкого поэта и критика И. Р. Бехера, на «Роман и народ» Фокса и сборник «Этюды о социалистическом реализме и британской культурной традиции» в Англии<sup>1</sup>.

С другой стороны, старое изречение о мертвеце, который хватает живого, наглядно характеризует ту позицию, которую занимают критики и литературоведы реакционного лагеря в своем истолковании классического литературного наследства. Борьба двух национальных культур, принимающая все более яростную форму, разыгрывается

<sup>1</sup> John Howard Lawson. The Hidden Heritage. A rediscovery of the ideas and forces that link the thought of our time with the culture of the past. N. Y., Citadel Press, 1950. Louis Aragon. L'exemple de Courbet. Paris, «Cercle d'art», 1952. Hugo poète réaliste. Paris, Editions sociales, 1952; La lumière de Stendhal. Paris, Editions Denoël, 1954. Johannes R. Becher. Verteidigung der Poesie. Berlin, Rütten und Loening, 1952; Poetische Konfession. Berlin, Aufbau Verlag, 1954. Ralph Fox. The Novel and the People, London, 1937. Сб. «Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition». London, 1953.



и в стенах университетских аудиторий, и на страницах академических историко-литературных журналов, и в специальных ученых филологических трудах. При этом поза кажущегося «невмешательства», кабинетного нейтралитета, равнодушия к общественному содержанию литературы, которым якобы предпочитают пренебречь во имя «чистого» эстетического наслаждения поэтическим словом, служит сама по себе лишь защитным приемом, маскирующим, чаще всего, самую недвусмысленную, ожесточенную враждебность ко всем передовым явлениям в искусстве как настоящего, так и прошлых времен.

Было бы, конечно, неверно отрицать полностью научную ценность всего сделанного за последние десятилетия буржуазным литературоведением стран капитализма в области изучения национальной классики. Труды текстоведов, сделавшие возможными важные новые публикации; биографические и культурно-исторические изыскания, шире осветившие творческую судьбу отдельных писателей и литературных направлений; наконец, исследования, посвященные нередко сугубо частным вопросам, вводящие, однако, новые данные и наблюдения в орбиту филологической науки, — подобные материалы, накопленные литературоведением Западной Европы и США, заслуживают внимания и представляют несомненную объективную ценность, хотя и существенно умяемую во многих случаях несостоятельностью исходных методологических позиций авторов.

Однако не эти сочинения определяют идейный климат современного буржуазного литературоведения и литературной критики. Рассчитанные по преимуществу на узкий круг специалистов, погруженные в свою эмпирическую частную проблематику, они не воздействуют сколько-нибудь заметно ни на умы учащейся молодежи, ни на настроения литераторов и более широкой читающей публики.

Гораздо более активными и по-своему влиятельными оказываются те направления в современном буржуазном литературоведении и литературной критике Западной Европы и США, которые выступают под флагом модернизма.

Таково, например, течение так называемой «новой критики» в США, представители которого требуют, чтобы



литература в период реакции, Марио Прац кощунственно третирует как «буржуазную позу»<sup>6</sup>.

В борьбе против принципов реалистического искусства, которую ведут различные направления в современном реакционном литературоведении, вопрос о романтизме и значении его наследия для современности приобретает особо актуальный смысл. Противопоставление «старомодному» реализму романтизма, рассматриваемого как своего рода предтеча модернизма XX столетия, становится одним из общих мест в целом ряде историко-литературных и критических работ. Весьма характерна, например, статья французского критика Жана Одара, озаглавленная «Модернизм Кольриджа». Построенная на прямом сближении Кольриджа с современными модернистами (и, в частности, с сюрреализмом), статья эта открыто сочетает враждебность к реалистической эстетике с пропагандой политической беспринципности. Кольридж, на несколько десятилетий переживший печальную и бесславную гибель своего незаурядного поэтического таланта, прельщает Одара именно «самой беспорядочностью своего мастерства»<sup>7</sup>, своими метаниями, «надрывом», «горячкой», в которых он якобы является модернистом из модернистов. Французский критик полагает, что оказывает великую честь автору «Кубла-хана» и «Кристабели» (которая восхищала в свое время таких людей, как Вальтер Скотт и Байрон), ставя его в один ряд с вожакom французских сюрреалистов, Андре Бретоном. «„Доктрина автоматического письма“, „права сновидения“, соблазн приобщения к «сверхреальному» миру, которое открывают нам наркотики, энциклопедический синкретизм, который, как мы только что вспоминали, воскресает в современном сюрреализме — ... все это обнаруживается у Кольриджа»<sup>8</sup>, — уверяет Одар. Но это — лишь одна сторона дела. Пример Кольриджа обладает для идеологов современного декаданса, как видно из рассматриваемой статьи, особой привлекательностью, объясняемой политическими причинами. Вступивший в жизнь, как вспоминал он сам, энтузиастом фран-

---

<sup>6</sup> Mario Praz. *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*. Firenze, 1952, p. 87.

<sup>7</sup> Сб. «Le romantisme anglais». Paris, «Les Lettres», 1946, p. 95.

<sup>8</sup> Там же, p. 100.



цузской революции и создателем собственного проекта организации социалистической общины, Кольридж отрекся от революционных идей своей юности и кончил свой долгий век многословным апологетом церкви и монархии. Идеино-политическое ренегатство Кольриджа особенно умиляет Одара, как весьма «модернистская» черта, ибо «современный человек, — поясняет критик, — открыл текущий характер истины, ускользающей в то самое мгновение, когда думаешь схватить ее, и которая принадлежит только тому, кто умеет порывать свои узы и отрекаться от своих верований, оставаясь всегда искренним с самим собой и открытым для любых впечатлений, не спрашивая себя о том, куда это его поведет»<sup>9</sup>.

Политическое отступничество Кольриджа, в значительной мере обусловившее и его творческое банкротство, в истолковании декадентского критика предстает как образец достойного поведения художника. Одар назидательно противопоставляет ренегата Кольриджа современным передовым писателям, борцам за демократию и социализм — «нашим „добровольно завербованным“, которые хотят всю жизнь нести только одно знамя»<sup>10</sup>, — как злобно иронизирует по их адресу реакционный критик.

На этой статье можно было бы и не останавливаться столь подробно, если бы она не представлялась чрезвычайно типичной для характеристики той обстановки, в которой развертывается в настоящее время за рубежом борьба за наследие романтизма. Оценки писателей прошлого в этой борьбе, как видим, оказываются самым непосредственным и теснейшим образом связанными с нашей современностью и отражают ее конфликты. Поборники старого, выразители далеко зашедшего процесса распада и загнивания буржуазной культуры цепляются за самые худшие, реакционные явления в истории романтизма как своего рода прецедент для пышущего декадентства. Вместе с тем они прилагают всяческие усилия для того, чтобы по возможности обезвредить силу эмоционально-художественного и идейного воздействия революционного романтизма. Лжетолкованиями всякого рода опутывается и затемняется истинная суть поэтического наследия таких романтиков, как Блейк,

---

<sup>9</sup> Там же, стр. 97.

<sup>10</sup> Там же, стр. 96.



Байрон, Шелли<sup>11</sup>. А биографии их, — и в особенности двух последних, так страстно стремившихся отдать свои силы освободительной борьбе народов, — уродуются и фальсифицируются — чаще всего посредством фрейдистского «психоанализа» или других квазинаучных приемов.

Вышедший во Франции сборник «Английский романтизм», которого мы уже касались в связи со статьей Одара о Кольридже, наглядно отражает все эти тенденции. Изданный в 1946 г., подготовленный к печати тотчас же после победы народов над гитлеризмом, он обдуманно рассчитан на то, чтобы противопоставить идеям социализма, антифашистской патриотической борьбы, защиты мира и демократии, — всего, что сплавивает воедино народные массы, — реакционную идею исконной разобщенности индивидов и превосходства разнузданных и темных подсознательных инстинктов над разумом и общественным сознанием людей.

Если составители сборника (в котором кроме французских сюрреалистов приняли участие и англичане — уже знакомый нам Герберт Рид и фрейдист и мистик Миддлтон Марри) сочли нужным — по развязному выражению автора вводной статьи, некоего Робера Кантера — снова поставить на фонограф литературной истории старую романтическую пластинку, то они явно преследовали этим отнюдь не только эстетические цели. Восхваляя английский романтизм в целом за то, что именно ему якобы в наибольшей степени были присущи тенденции нынешнего модернизма — поиски образов ради образов, эмоций ради

---

<sup>11</sup> Так, например, Поль Арнольд в статье «Романтизм и театр» усматривает в драматургии Байрона свидетельство того, как вредит искусству «политическое намагничивание» темы («Le romantisme anglais», p. 174). Жан Катель в статье «Шелли — поэт воды» придает некое мистическое значение образам воды (моря, рек и потоков и пр.) в поэзии Шелли, видит в них роковое предвестие смерти поэта, утонувшего в Средиземном море. Жизнь Шелли, уверяет он, «была действительно постоянной добровольной смертью, растворением в этой текучей стихии, убаюкивающей, как любовница, изменчивой, как эмоции, бесконечной, как желание» (там же, стр. 115). Этот сладкоречивый образец декадентского пустословия, претендующего на мнимую многозначительность, конечно, не имеет ничего общего ни с фактами жизни Шелли, ни с его революционно-романтической поэзией, где стихии природы в их вечных превращениях предстают как прообраз революционной диалектики бытия, которой определяются судьбы человечества.



эмоций, обращение к сверхъестественному и подсознательному, «произвольная ассоциация картин, идей и слов»<sup>12</sup>, — они приписывают английским романтикам и свою оппозицию «тирании политической пропаганды»<sup>13</sup> — давно знакомая демагогическая фразеология, посредством которой реакция обозначает ненавистные ей передовые революционно-освободительные устремления народов.

Нельзя не заметить, что при этом, — даже делая ставку в первую очередь на реакционный романтизм (в частности, на поэтов так называемой «Озерной школы» — Вордсворта и Кольриджа, па Де Квинси и др.), — модернистские критики обдуманно и беззастенчиво извращают действительную историю английского романтизма.

Характерным примером грубо тенденциозных «исправлений», вносимых в эстетику романтизма с позиций современной реакционной философии, может служить программный доклад Герберта Дингла «Отношения между наукой и литературой», опубликованный в протоколах состоявшегося в 1954 г. в Оксфорде 6-го конгресса по вопросам литературы и науки, изданных на средства ЮНЕСКО. Цитируя известные стихи Китса, скорбевшего о том, что «холодная философия» беспощадно разрушает очарование наивного, непосредственно-поэтического восприятия мира, сдувая пыльцу с крыльев мотылька, разлагая радугу на ее составные части и т. д., Дингл спешит самодовольно «поправить» поэта. Беда Китса была, оказывается, в том, что он, подобно другим своим современникам, людям XIX в., разделял представление о том, что задача науки заключается в познании объективного мира и объяснении его законов. Живи Китс теперь, он, как уверяет Дингл, расстался бы с этим старомодным предрассудком, так как современная наука якобы отнюдь не претендует на познание сущности мироздания, а занята лишь координацией различных «элементов нашего опыта», Условная «модель», в которую входят эти «элементы», — вот единственный предмет науки, утверждает Дингл. Следовательно, поэту нечего беспокоиться о том, что наука заставит его изменить свое представление о мире: поэт, как и ученый, имеет дело только с субъективными

---

<sup>12</sup> «Le romantisme anglais», p. 7—8.

<sup>13</sup> Там же, стр. 9—10.



«элементами» собственного «опыта» и волен распоряжаться ими по своему усмотрению<sup>14</sup>. Это «уничтожение» мучившего Китса противоречия между объективной истиной и романтическими иллюзиями исходит, как легко заметить, из тех самых субъективно-идеалистических махистских или «эмпириокритических» философских предпосылок, которые были разгромлены В. И. Лениным еще в 1909 г. в «Материализме и эмпириокритицизме», и которые Дингл, ничтоже сумняшеся, выдает полвека спустя за последнее слово философии. Нельзя не почувствовать, насколько невысается сенсуалистическая эстетика Китса, проникнутая, при всех ее противоречиях, глубоким интересом к реальному земному человеческому бытию, над этими плоскими «эмпириокритическими» конструкциями, призванными «очистить» философию и искусство от понятий объективной реальности и объективной истины.

Косвенным, но поучительным свидетельством жизненности романтического искусства служит нескрываемое раздражение, которое оно вызывает во многих представителях современной формалистической эстетики. Ниже (см. в особенности главы 4 и 5) рассматриваются более подробно враждебная позиция, занятая Т. С. Элиотом по отношению к революционному романтизму Байрона и Шелли. Здесь небезынтересно остановиться на книге другого теоретика формализма и поборника модернистской поэзии, Айвора Уинтерса «Функция критики. Проблемы и упражнения» (1957). Книга Уинтерса полна глубочайшего презрения к романтизму в целом, которому автор, объявляющий себя почитателем Фомы Аквинского и поклонником средневековой схоластической «логики» в философии и искусстве, вменяет в вину «чувственность» его образов, чрезмерную эмоциональность и «безответственную» иронию<sup>15</sup>. XVIII и XIX вв. кажутся ему периодом глубокого упадка поэзии, а новое ее возрождение связано, в представлении Уинтерса, с современным декадан-

---

<sup>14</sup> Herbert Dingle. The Relations between Science and Literature. В кн.: Literature and Science. Proceedings of the Sixth Triennial Congress, Oxford, Basil Blackwell, 1954, p. 5.

<sup>15</sup> Yvor Winters. The Function of Criticism. Problems and Exercises. Denver, Alan Swallow, 1957, p. 59.



сом (вымученные и холодные стихотворения Валери кажутся ему величайшим шедевром мировой лирики).

Уинтерс не все договаривает до конца, объясняя причины своей антипатии к романтической поэзии. Но в отращивании этого «неотомиста» к тому, что он именует «сентиментальным морализированием» романтиков, к их предметно-чувственной образности, к их символическому восприятию природы как воплощения «неукротимого духа свободы»<sup>16</sup> сказывается политический подтекст: поэзия романтизма отталкивает его своей вольнолюбивой страстностью, своим земным человеческим пафосом, рожденным эпохой раскрепощения человечества от феодального рабства и средневековой церковной схоластики.

Одна из самых актуальных сторон романтического наследия для нашей современности обусловлена тем, что творчество его создателей возникло как реакция на французскую революцию и ее всемирно-исторические последствия. В Англии (как это было показано в многочисленных работах советских историков литературы, а также в трудах английских марксистов<sup>17</sup>) наряду с революционизирующим воздействием международного опыта французской революции, а позднее — антинаполеоновских войн и национально-освободительных движений в Европе и Америке 10—20-х годов XIX в. — решающую роль в формировании романтического направления в литературе сыграли аграрный и промышленный переворот XVIII в., уничтожение прежних классов самостоятельных земледельцев-йоменов и мелких ремесленников и первые, еще стихийные, по

---

<sup>16</sup> Там же, стр. 133.

<sup>17</sup> См. кн.: «История английской литературы», т. II, вып. 1, Изд. АН СССР, М., 1953; А. Аникст, История английской литературы. Учпедгиз, М., 1956; М. Е. Елизарова, С. П. Гиждеу, Б. И. Колесников и Н. П. Михальская. История зарубежной литературы XIX века. Учпедгиз, М., 1957; В. В. Ивашева. История зарубежных литератур XIX века, т. I. Изд. МГУ, 1955; Е. И. Клименко. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Изд. ЛГУ, 1959; Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XIX веков. Сборник статей под ред. М. П. Алексеева. Изд. ЛГУ, 1955, а также многочисленные статьи и диссертации советских исследователей, посвященные вопросам английского романтизма. См. также: А. Л. Мортон. Английская утопия. М., ИЛ, 1956, а также работы А. Кеттла, Дж. Линдсея, А. Уэста и др.



бурные выступления пролетариата. Эти процессы очень по-разному отражались и переосмыслились в творчестве английских поэтов-романтиков, смотря по тому, к какому течению в романтизме они примыкали, обращено ли было их воображение по преимуществу к прошлому, в патриархальных формах которого они искали свои идеалы, или к будущему. Но и в творчестве революционных романтиков, и в творчестве романтиков реакционных присутствовала общественная актуальная проблематика, под-сказанная их эпохой.

Прочитывая заново их произведения, еще раз убежда-ешься в том, что творчество поэтов-романтиков, писавших в Англии в конце XVIII — начале XIX в., не только не отличалось той «алогичностью», беспредметностью и «сво-бодой» от всяких моральных, социальных или эстетичес-ких обязательств, какую усиленно приписывают ему многие из нынешних критиков-модернистов, но, напротив, по-своему необычайно органично выросло из глубин тогдашней современности, с ее сложными и многообраз-ными революционными противоречиями и конфликтами. Прав был Жорес, писавший по поводу откликов англий-ских поэтов этого периода на французскую революцию, что это были не «струйки одиноких источников, а живая вода огромных глубоких просторов революции»<sup>18</sup>.

Даже те из крупных художников английского романи-зма, которые, — как, например, Вордсворт и Кольридж, — изменили революционным симпатиям своей молодости и перешли в лагерь охранителей реакционного «спокой-ствия и порядка», не могут быть поняты как поэты вне этой исходной связи их первых творческих поисков с осве-жающей революционной грозой. А та гибель таланта, какую они расплатились за свое отступничество, остается поныне поучительным и наглядным свидетельством, того, что творчество, не уходящее своими корнями в почву на-родной жизни, — бесплодно.

Проблемы места интеллигента-мыслителя и поэта в революции; общественной роли искусства и творческого долга художника; принципов обновления языка и средств изображения жизни, — все эти проблемы горячо волновали поэтов английского романтизма.

<sup>18</sup> Jean Jaurès. Le rayonnement de la Révolution française. Paris, 1933, p. 66.



Это и способствует тому, что их эстетико-теоретическое и художественное наследие оказывается во многих отношениях столь неожиданно современным и в нашу эпоху. Можно без преувеличения сказать, что эстетика социалистического реализма открывает в зачастую смутных, запутанных и противоречивых исканиях художников английского романтизма гораздо больше значительного и по своему очень жизненного поныне содержания, чем могла сделать более близкая к ним по времени, но чуждая их революционной закваске, формировавшаяся в период относительной стабилизации буржуазных общественных отношений эстетика критического реализма.

Раскрыть то живое общественное и художественное значение, какое имеет для нашей современности наследие английского романтизма, составляющего блистательную главу в истории мировой поэзии,— это благодарная, хотя и нелегкая задача нашей науки.

В теперешнем английском и американском буржуазном литературоведении противостоят друг другу две точки зрения по вопросу о романтическом наследии и его значении для современности. Согласно первой из этих концепций, вся литература нового времени, от XVIII в. до современности, рассматривается как литература романтизма. Именно так, например, строит свое исследование «Силы в современной английской литературе» Вильям Йорк Тиндаль. «Литература нашего времени,— пишет он,— принадлежит к великому романтическому движению, с которым мы связываем Вордсворта и Руссо»<sup>19</sup>. Единственные сдвиги и градации, которые усматривает автор в этом периоде господства романтизма, заключаются в том, что Джойс и Йетс, которых он считает новейшими романтиками, стоят, по его мнению, выше всех своих предшественников. Не трудно заметить, что концепция Тиндаля, определяющего романтизм как «трансцендентальное, ищущее

---

<sup>19</sup> William York Tindall. Forces in Modern British Literature: 1885—1956, NY, 1956, p. VI. Встречаются и еще более расширительные, внеисторические толкования романтизма. Ф. Л. Лукас (Кембридж) утверждал, что «романтизм так же древен, как европейская литература,— так же древен, как «Одиссея». Он даже и того древнее,— ведь существовали гении и до Гомера». F. L. Lucas. The Decline and Fall of the Romantic Ideal. Cambridge, The University Press, 1937, p. 55.



и буржуазное» (!)<sup>20</sup> искусство, заострена против реалистического направления, историко-литературное значение которого она призвана всемерно умалить.

Другая точка зрения, прямо противоположная, но столь же далекая от истины, сводится к презрительному третинованию романтизма как своего рода исторического курьеза, окаменелого памятника прошлого, не имеющего ни малейшей связи с современностью. Можно сослаться, в качестве примера, на книгу известного английского байроноведа Питера Квеннела «Байрон. Годы славы», где он с пренебрежением говорит о романтических поэмах Байрона, сравнивая их с мертвыми чучелами птиц, которые смотрят на нас «с темных музейных полок ...своими блестящими, но стеклянными глазами»<sup>21</sup>.

Мы не можем, конечно, присоединиться ни к той, ни к другой точке зрения, равно извращающим действительные закономерности литературного развития. Мы не рассматриваем романтизм как нечто универсальное; для нас это явление, исторически обусловленное и подлежащее исторической оценке. Но вместе с тем мы допустили бы ошибку, если бы отсекли романтизм от живого наследия литературной классики, поныне входящего активной, действующей силой в художественное сознание передового человечества. Тиндаль, этот лже-энтузиаст романтизма, объявляет его законными наследниками современных декадентов и теософов (вплоть до пресловутой г-жи Блаватской!). Мы ощущаем веяние романтической мечты и полет романтической фантазии (теперь уже не оторванных от жизни, но нашедших в ней самой прочную опору) в творческих свершениях передового реалистического искусства нашего времени.

---

<sup>20</sup> Предвидя неминуемые возражения, которые должно вызвать это определение, Тиндаль, не обинуясь, стоит на своем: «То обстоятельство, что многие романтические художники были врагами буржуазии, не имеет значения,— пишет он.— Ведь, поскольку господствующий класс определяет своих врагов, наши художники и их искусство несомненно буржуазны» (W. Y. Tindall. *Forces in Modern British Literature*, p. VII).

<sup>21</sup> Peter Quennell. *Byron. The Years of Fame*. London, 1950, p. 240. Рядом с этим можно поставить безапелляционное суждение Миддлтона Марри, согласно которому «чистые случаи романтизма могут быть обнаружены только в сумасшедшем доме». Цит. по статье: Derek Stanford. *Middleton Murry as a Literary Critic*. *Essays in Criticism*, 1958, January, p. 65.



«Вальтер Скотт создал, изобрел, открыл или, лучше сказать, *угадал эпопею* нашего времени — *исторический роман*»<sup>22</sup>, — писал Белинский. И в другом своем высказывании о Вальтере Скотте он повторяет ту же мысль: «Дать историческое направление искусству XIX в. — значило гениально угадать тайну современной жизни»<sup>23</sup>.

Нельзя не обратить внимания на то, как в поисках наиболее точного слова, наиболее четкой формулировки Белинский приходит к глаголу «угадать». Не означало ли это, что с точки зрения критика именно в этом слове был ключ к пониманию своеобразия того пути, каким шло романтическое искусство на рубеже XVIII—XIX вв. к постижению новых, ранее еще не раскрывшихся человеческого познанию закономерностей общественно-исторического развития? Слова Белинского относились к Вальтеру Скотту — художнику, романы которого объективно представляли собой уже своего рода переходное звено от романтизма к реализму в истории европейской литературы нового времени. В тем большей степени применим найденный им термин к творчеству других представителей романтического искусства.

Новые закономерности общественной жизни — гигантская ломка патриархального и феодального социального уклада, связанная с периодом первоначального накопления и аграрно-промышленного переворота в Англии, повлекшая за собой исчезновение целых классов и возникновение классов новых; гражданские войны и революции в Америке и Франции; грандиозные битвы народов, относящиеся к наполеоновскому периоду; подъем национально-освободительного движения в различных странах мира; появление новых форм буржуазной эксплуатации на смену старым, феодальным и связанный с этим процесс переоценки буржуазно-демократических идеалов и иллюзий просветителей XVIII в. — все это уже не могло вписаться в рамки просветительского реализма. Рамки эти стали слишком тесны для нового богатейшего содержания, которое предъявляла искусству жизнь.

<sup>22</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. Изд. АН СССР, стр. 133.

<sup>23</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 278.



Та картина относительно стабильного, статичного мира, освещенная ровным светом «здравого смысла», которая возникла в произведениях просветительского реализма, на рубеже XVIII—XIX вв. уже не выдерживала проверки жизнью. «Мы живем в титанические и преувеличенные времена, когда все, что уступает по размерам Гогу и Магогу, кажется пигмейским»<sup>24</sup>, — восклицает Байрон.

Просветительский социальный роман деградировал, превращаясь в гораздо более узкий и плоский семейно-бытовой правоописательный роман начала XIX в.

Последний предсмертный роман Смоллета «Путешествие Хамфри Клинка» (1771) — наглядный пример того, как новое общественное содержание не вместились в сложившейся форме реалистического романа, входя в него зачастую в «сыром» виде, в качестве наблюдений и отступлений, художественно еще не обобщенных. Годвин еще воспользовался традиционной формой просветительского романа в своем «Калебе Вильямсе» (1794) — книге, отстаивающей права личности, попираемые помещичьей тиранией. Но знаменательно, что в своем следующем романе «Сент-Леон» (1799), развивающем идею моральной и социальной несостоятельности «золота», Годвин — этот последний английский писатель-просветитель — припужден был обратиться к форме романтического, философско-символического фантастического романа.

Тезис: «человеческая природа повсюду одинакова», из которого исходили, как из аксиомы, писатели Просвещения, явно не выдерживал проверки в период великих общественных потрясений и переворотов, обнаруживших гигантские силы разрушения и созидания, скрытые в народных массах. Художественные средства просветительской литературы с ее рационализмом, механистичностью и метафизическим подходом к действительности, явным образом оказывались недостаточными; они уже не могли способствовать художнику в познании и освоении этого нового колоссального материала. Отказ от метода просветительского реализма, сознательно или бессознательно осуществленный в их творчестве писателями-романтиками, был поэтотому для своего времени исторически прогрессивен

<sup>24</sup> The Works of Lord Byron. Letters and Journals. Edited by R. E. Prothero. London, 1898—1901, v. VI, p. 59 (письмо Скотту от 4 мая 1822 г.).



в эстетическом отношении, хотя и открывал вместе с тем дорогу для вторжения в искусство идеалистических тенденций.

На примере соотношения романтизма с предшествовавшим и следовавшим за ним направлениями в развитии искусства, может быть, особенно очевидной становится необоснованность прямого отождествления закономерностей художественного развития с закономерностями развития философской мысли.

Характерная для романтического искусства тенденция к непосредственному восхождению от единичного к всеобщему не путем постепенных переходов и опосредствований, а путем скачкообразным, посредством поэтического домысла, фантазии, художественной интуиции<sup>25</sup>, не может расцениваться лишь как пагубное идеалистическое «прехопадение». Космическая широта поэтических обобщений английской романтической поэзии, пантеистическое отождествление природы, истории и индивидуального сознания, воскрешение древней — библейской, античной, индийской — мифологии и создание собственных, новых мифологических символов — все это не может рассматриваться как наивные заблуждения или «эксцессы» романтиков; это было исторически необходимым этапом развития художественного познания и освоения мира в тот период.

Когда Блейк восклицал: «Да хранит нас бог от однолинейного зрения и от Ньютоновской спячки!» и объявлял «высшим блаженством» свое «четырёхмерное видение» мира<sup>26</sup>, — эта эстетическая программа, несмотря на ее мистическую зашифрованность, отнюдь не означала отказа художника от познания и объяснения действительности;

---

<sup>25</sup> Так, например, Блейк призывал:

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность  
И небо — в чашечке цветка.

(Перевод С. Я. Маршака)

<sup>26</sup> William Blake. Poetry and Prose. Ed. by Geoffrey Keynes. London, The Nonesuch Press, 1939, p. 861—862. В дальнейшем ссылки на это издание даются с сокращенным обозначением: Blake. Poetry and Prose.



она свидетельствовала лишь о том, что в новых условиях рационалистический метод просветителей уже не мог быть действительным средством художественного познания мира. Прежнее традиционное представление об «уходе» или даже «бегстве» романтиков от действительности, казалось бы, подтверждается их творчеством. Вместо обычных английских помещиков, фермеров и купцов, фигурировавших по преимуществу в просветительской литературе XVIII в., перед нами титанические, исключительные существа, а рядом с ними нередко — фантастические неземные силы, порождения неба и ада, олицетворения времени и пространства, символические воплощения потенций человечества, как бы отчужденных от него и получивших самостоятельное бытие. Но при всем этом в период своего подъема романтизм — и в этом его коренное отличие от позднейшего декадентского искусства (которое охотно прикрывалось авторитетом романтической эстетики) — сохранял острый и напряженный интерес к общественной жизни.

Этот интерес проявлялся по-своему не только у романтиков революционного направления, но и у тех, чьи симпатии и надежды были обращены не к будущему, а к прошлому. Тема французской революции проходит через все творчество Вордсворта и оставляет глубокий след в поэзии его сподвижника Кольриджа. А понимание обреченности последних островков патриархальной фермерской жизни окрашивает меланхолическим колоритом поэтическое изображение людей и пейзажей сельской Англии в тех лучших стихотворениях Вордсворта, где, по выражению Пушкина, «вдали от суетного света природы он рисует идеал».

Характерно, что Пушкин — бесконечно чуждый по всему духу своего творчества и философическому примитивизму Вордсворта и экзальтированно-мистической фантастике Кольриджа, — оценил по достоинству то новое и жизненное, что действительно внесла в поэзию романтическая «Озерная школа». «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, опрачиченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному..., — писал он. — Так ныне Wordsworth, Coleridge увлекли за собой мнения многих... Произведения английских поэтов... исполнены



глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина»<sup>27</sup>.

Процесс осмысления и обобщения жизни средствами романтического искусства был сложен, запутан, нередко мучителен; наряду с гениальными догадками в художественных поисках рождались и пустоцветы и ложные истины. Но важно подчеркнуть здесь, что торжество романтизма в искусстве вовсе не означало само по себе отказа искусства от выяснения и обобщения актуальнейших жизненных процессов и закономерностей; напротив, в творчестве крупнейших английских поэтов-романтиков романтический метод в рассматриваемую нами эпоху был путем, говоря словами Белинского, «угадывания» самых животрепещущих «тайн» того общественного будущего народов, которое только начинало претворяться в настоящее.

Подходить к творчеству этих поэтов с теми эстетическими критериями, которые основываются на опыте реалистического искусства, подразумевающего, по словам Энгельса, «помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>28</sup>, значило бы отказаться от понимания своеобразия этого художественного «угадывания». Характерно, что даже такой тонкий знаток и ценитель искусства, как А. В. Луначарский, подходя к искусству романтиков с мерилom реализма, нашел, например, «несколько смешным» столь замечательное романтическое произведение Шелли, как поэма «Восстание Ислама»<sup>29</sup>. А между тем в свете тех общественных и эстетических задач, какие ставила себе английская романтическая поэзия, «Восстание Ислама» при всей его кажущейся экстравагантности — гиперболических абстрактных символах, фантастическом неправдоподобии сюжета, неопределенности образов основных героев, выступающих на космически широком условном фоне, — было полно глубокой жизненной правды.

---

<sup>27</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII. Изд. АН СССР, 1958, стр. 80—81.

<sup>28</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVIII, стр. 27.

<sup>29</sup> «Шелли написал «Восстание Ислама», романтическое произведение, на наш взгляд, несколько смешное. Действие происходит во время Великой французской революции, с байроновскими восточными типами, вмешанными в его гущу» (А. В. Луначарский. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. II. М., 1924, стр. 137).



И средством выражения этой новой и важной для своего времени правды служили, конечно, не сами «характеры» Лаона и Цитлы (героя и героини поэмы): в сущности, о них и трудно говорить как о сколько-нибудь типических характерах в собственном смысле этого слова, ибо для этого им не хватает той теплоты конкретной, живой индивидуальности, того «особенного», без которого недостижима подлинная реалистическая типичность образов.

Значительность и жизненность поэмы Шелли заключалась в том, что в ее причудливой фантастической символической, в ее условном действии находили выражение стихийные догадки поэта о непроборимости освободительных устремлений человечества. Предисловие Шелли к «Восстанию Ислама» как бы «досказывает» читателю то, что утверждается всем образным строем поэмы: «человечество выходит из своего забвения»; «веку отчаяния», порожденного крушением просветительских надежд, приходит конец.

Пример этот — лишь один из многих аналогичных примеров, которые в изобилии представляет история английской романтической поэзии. Характерно замечание, высказанное самим Шелли в предисловии к его лирической драме «Эллада» (вдохновленной подъемом национально-освободительной борьбы греческого народа против турок). Поясняя читателю особенности художественной формы своего произведения, Шелли подчеркивал, что «в существующих условиях такое содержание может быть воплощено в искусстве лишь лирическими средствами»<sup>30</sup>. По мнению Шелли, это объяснялось невыясненностью, нерешенностью в самой жизни того общественно-исторического конфликта, который он положил в основу «Эллады». По его собственным словам, он мог лишь «представить ряд лирических картин» настоящего, а в остальном «побросать на заванесу будущего, скрывающем от нас несвершенные события, такие неясные и призрачно очерченные образы, которые свидетельствовали бы о грядущем торжестве дела греков как части дела цивилизации и общественного прогресса»<sup>31</sup>.

В более широком смысле эти слова Шелли применимы и к общему направлению художественных поисков английских поэтов-романтиков; во всем их творчестве в целом

<sup>30</sup> Percy Bysshe Shelley. Poetical Works. Edited by Edward Dowden. London, Macmillan and Co., 1901, p. 432.

<sup>31</sup> Там же.



лирическое начало имеет особенно важное значение, утверждая себя отнюдь не только в собственно лирических жанрах, но и в таких жанрах, как драма и эпическая, повествовательная поэзия.

Лирическому началу предстояло в дальнейшем играть немалую роль в реалистической повествовательной прозе XIX века, где оно закономерно подчинялось общим задачам реалистической типизации. Роль его в романтической литературе была более своеобразна. Лирическое выражение чувства нередко служило художественным средством восполнения пробелов в представлении романтического поэта о ходе движения жизни, пробелов, отражавших и относительную незрелость общественного сознания, и объективную неразвитость социально-исторических противоречий нового строя. «Из хаоса господь создал мир; из могучих страстей рождается народ»<sup>32</sup>, — писал Байрон. Гнев, ненависть, презрение, насмешка, радость победы, скорбь поражения и «ярость отчаяния» (по крылатому выражению Байрона) — все эти могучие страсти, воплотившиеся в поэзии английского романтизма не как холодные персонификации классицизма, а как пламенные живые поэтические начала, питались опытом народных движений своего времени. Но эта их объективная историческая основа еще не вполне ясно сознавалась самими художниками романтического периода. А потому лирическое в их поэзии нередко как бы обособлялось от действительности и становилось над нею. «Кипение» страстей «в действии пустом» (Пушкин) проявлялось то в романтическом заклинании жизни («Нет! Так не может длиться, не должно!» — лейтмотив поэзии Байрона), то в стоическом «прятии» борьбы противоречий как закона бытия («Привет тебе, Радость! Привет тебе, Грусть!» — у Китса).

В творчестве Байрона, как и в творчестве Шелли, особенно бросается в глаза совершенно новое по сравнению с литературой просветительского реализма взаимопроникновение лирического и эпического начал. Возникновение «лирико-эпической поэмы» как особого жанра по справедливости связывается с творчеством Байрона. В крупных произведениях Байрона даже относительно раннего

---

<sup>32</sup> Byron. Letters and Journals, v. V, p. 152. (Дневник, 5 января 1821 г.).



периода, начиная с первых песен «Чайльд Гарольда», мы встречаем характеры, не лишенные признаков типичности. Невольно вспоминаются пушкинские строки о книгах,

В которых отразился век  
И современный человек  
Изображен довольно верно,  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

Эта поэтическая характеристика кажется применимой отчасти и к образу Чайльд Гарольда и — более косвенно — к Манфреду, а может быть, и к лирическому герою более мелких произведений Байрона. Но совершенно очевидно, что новаторство Байрона никак не исчерпывалось созданием этих образов. Действительное значение и «Чайльд Гарольда», и «восточных поэм», и «Еврейских мелодий» Байрона выражалось не только в отдельных человеческих образах (которые Байрон и не стремился раскрыть сколько-нибудь подробно как типические характеры и которые он не мыслил ставить в типические обстоятельства)<sup>33</sup>, но прежде всего в том богатстве лирического подтекста, который заключался в этих произведениях. Та «поэзия политики», которую открыл читателям Байрон, выражалась по преимуществу в лирической форме. При этом философско-исторические обобщения, заключенные в поэзии Байрона-романтика, облекались нередко в образы заведомо символические. Таковы, например, романтические образы Времени — Мстителя, Исправителя ошибок или Немезиды («моей доброй знакомки», как называл ее с горькой шутливостью сам Байрон), воплощающих в себе прозорливое предвидение торжества правого исторического дела. Образы эти были полны глубоко жизненного смысла, но вместе с тем, конечно, не заключали в себе ничего похожего на реалистически-типичный характер. До некоторой степени

<sup>33</sup> Характерно в этом смысле его собственное указание на то, что действие поэмы «Лара» происходит «не в Испании, а на Луне», хотя действующие лица и носили испанские имена и действовали, по видимости, в феодальной Испании (Byron. Letters and Journals, v. III, p. 110, письмо Меррею от 24 июля 1814 г.).



они напоминают в этом отношении тот замечательный пророческий образ грозного суда истории, которым Лермонтов завершил стихотворение на смерть Пушкина.

Но есть, есть божий суд, наперсники разврата!  
Есть грозный судия: он ждет;  
Он не доступен звону злата,  
И мысли и дела он знает наперед.

Обобщения, к которым приходит Байрон, облачаются в романтическую форму; но в них содержится зерно познанной поэтом исторической истины, предугадывание — хотя бы и смутное — того, что поработенному и угнетенному народу еще предстоит сказать свое слово в истории. Аналогичным образом и Лермонтов оставался, в конечном счете, на почве исторической реальности, пророка «божий суд» убийцам великого русского поэта.

Таков же и не раз возникающий в поэзии Байрона грозный образ роковых писем на стене Валтасарова дворца — предвестия неминуемой гибели торжествующего тирана и деспота, — исполненный опять-таки романтической фантастичности, но вместе с тем и глубокого исторического смысла. Таков и образ моря, — образ столь характерный и важный для поэзии Байрона, что и Пушкин и Шелли именно его избрали для того, чтобы посредством этой метафоры определить величие творчества английского поэта. Для Байрона речь шла отнюдь не о простом «антропоморфическом» (по термину ученой эстетики) проэцировании своего «я» в изображение бурной и вольной морской стихии. Образ океана предстает у него и как пластически живой, непосредственно конкретный, зримый образ и вместе с тем как романтический образ-символ, воплощающий в себе идею ничтожества всех форм земного порабощения человека человеком.

Левиафаны боевых армад,  
Которыми хотят цари земные  
Свой навязать закон твоей стихии,—  
Что все они! Лишь буря заревет,  
Растаяв, точно хлопья снеговые,  
Они бесследно гибнут в бездне вод...

(Перевод В. Левица)



Сходную роль играет романтическая символика природы, вечного движения космических сил мироздания и в поэзии Шелли. Было бы одинаково неправомерно и преуменьшать значение пантеизма Шелли и видеть в нем лишь уступку поэта идеалистической философии. В пантеистическом одухотворении природы у Шелли проявилось характерное для романтизма стремление к художественному синтезу, к воссозданию единой и цельной картины бытия. Природа у Шелли живет столь же полной и внутренне значительной жизнью, исполненной борьбы, движения и развития, как и общество, как и отдельная личность. И если с точки зрения естественно-научного знания пантеистические образы Шелли и должны были показаться наивными<sup>34</sup>, то с точки зрения развития и обогащения художественного сознания человечества они представляли собой — при всей своей нереалистичности — огромное завоевание искусства<sup>35</sup>.

С неменьшей очевидностью проявляется своеобразие романтического метода, как метода принципиально отличного от метода реалистического и вместе с тем открывающего художнику пути к постижению важнейших, новых для его времени истин, в творчестве Вильяма Блейка. Один из исследователей творчества Блейка пишет, что в поэзии его «нет мужчин и женщин, есть только примитивные инстинкты и силы воображения»<sup>36</sup>. Это суждение при всей своей парадоксальности заключает в себе зерно истины. Творчество Блейка полно животрепещущего человеческого

---

<sup>34</sup> Викторианская, да и современная буржуазная английская критика нередко, вслед за Рескином, впервые употребившим этот термин, иронизирует над так называемым «патетическим заблуждением» (the pathetic fallacy) поэтов-романтиков, очеловечивавших и одухотворявших природу. Насмешки эти столь же эстетически несправедливы, сколь и не историчны. То, что у позднейших поэтов могло, действительно, становиться условным штампом, у поэтов-романтиков было новаторским художественным средством и помогало им выразить новое для тогдашней литературы представление о цельности и единстве мира в его противоречивом и бурном движении.

<sup>35</sup> Интересная характеристика художественного метода Шелли дана в монографии И. Неупокоевой «Революционный романтизм Шелли». М., Гослитиздат, 1959.

<sup>36</sup> См. кн.: M. R. Lowery. Windows of the Morning. A Critical Study of William Blake's Poetical Sketches. New Haven — London, 1940, p. 122.



содержания; для своего времени это было поистине новаторское искусство. Но процесс «угадывания» тайн новой жизни, лишь смутно проявившихся перед взором поэта, современника войны за независимость Соединенных Штатов, аграрного и промышленного переворота в Англии, французской буржуазной революции и наполеоновских войн, шел у Блейка не путем создания реалистических образов-характеров, а путем своеобразного мифотворчества, путем диалектической борьбы между светлыми и радостными образами идиллических «Песен невинности» и злобными образами «Песен опыта». Парадоксы Блейка заключали в себе подлинные прозрения поэта, интуитивно постигавшего глубочайшие противоречия нового общественного строя, приходившего на смену феодальной системе. Но эти догадки выражались в форме сопоставления контрастных образов, связь между которыми постулировалась художником, но не раскрывалась сколько-нибудь подробно в форме повествовательной, сюжетной. Так, патетический драматизм одного из самых знаменитых стихотворений Блейка «Лондон» состоит в том, что поэт видит: кровь и грязь пятнают и величие королевских дворцов, и радости семейной жизни.

Через полвека, в социальных романах Диккенса подобные догадки о взаимосвязи антиподов общественной жизни лягут в основу реалистического повествования (сюжеты «Домби и сына», «Холодного дома», «Тяжелых времен»). Проблематика критического реализма в зародыше, в сущности, уже присутствует в таких романтических парадоксах, как, например: «Тюрьмы построены из кирпичей закона; публичные дома — из кирпичей религии»<sup>37</sup>; «Мантия монарха и отрешья нищего — ядовитые грибы, вырастающие на мешках скупца»<sup>38</sup>. С точки зрения просветительского реализма, с его критериями «здорового смысла», символические образы Блейка могли показаться фантастическими, натянутыми; да и поныне в литературоведении идут споры о том, не был ли Блейк визионером, не был ли он сумасшедшим и не сидел ли даже, быть может, в Бедламе. А между тем, если самые поздние из так называемых «Пророческих книг» Блейка и заключают в себе элементы мистической дидактики, выходящей

---

<sup>37</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 183 («Пословицы Ада»).

<sup>38</sup> Там же, стр. 119 («Преднаменования невинности»).



за пределы искусства, то даже и там, не говоря уже о его гораздо более жизненной и цельной в художественном отношении поэзии раннего и зрелого периодов, — встречаются замечательные романтические обобщения, облеченные в символически зашифрованную форму, но вырастающие из жизни. Любопытна отповедь Блейка, обращенная к философам, интерпретировавшим историю с точки зрения просветительского «здорового смысла». «Все для них, — писал он, — скучная череда вероятий и возможностей. Но ведь история всегда и повсюду состоит не из чего иного, как из неправдоподобного и невозможного, — из того, что мы сочли бы невозможным, если бы не видели его своими глазами»<sup>39</sup>. В этих словах с характерной для Блейка парадоксальностью выразилось мировоззрение человека, на глазах которого рушились общественные системы, казалось, еще недавно незыблемые, более того, установленные самим богом.

В мифологии Блейка, с ее фантастическими богами и богинями, символизирующими смену освободительных и тиранических потенций, заложенных в человечестве, отразилось и «утаживание» Блейком новой, едва лишь начинавшей заявлять о себе исторической закономерности — превращения буржуазии из силы революционной, освободительной в силу угнетающую, деспотическую, антинародную. Выраженное в столь прямолинейной форме, это суждение может показаться натяжкой. Но не в этом ли заключался, в конечном, последнем счете, скрытый смысл тех романтических догадок, которые Блейк воплотил в своих «Пророческих книгах» в изображении трагической смены борющихся противников: свободолюбивый Лос низвергает тирана Юрайзена, но скоро сам превращается в нового деспота, против которого восстает новый поборник свободы... Характерно и то, что Блейк, как и Байрон, широко использует в своей романтической символике образы Библии — настольной книги и знамени английских революционеров XVII в.

Точно так же и у Китса, последнего представителя плеяды английских романтических поэтов, мифотворчество представлялось отнюдь не только следствием стремления поэта к воскрешению пластически прекрасных образов древнего мира, а служило художественным средством для

<sup>39</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 609 («Описательный каталог»).



выражения представлений поэта о *движении* истории как части движения всего сущего. Это особенно заметно в наиболее зрелом, к сожалению, не законченном произведении Китса, в его поэме «Гиперион». Как и у Блейка, хотя и под другими наименованиями и в другом поэтическом ключе, раскрывается тема борьбы и смены династий богов. Старые боги — титаны, к числу которых принадлежит и Гиперион, обречены на гибель. Закат их власти означает восхождение новых богов, рождение новой силы и новой красоты (последняя тема с особенной поэтической выразительностью разработана Китсом в образе Аполлона, в муках переживающего свое новое, духовное рождение как бога искусства и красоты). Напомним, что и у Шелли эта тема заката старых богов и восхода новой жизни воплощается в «Освобожденном Прометее» в столь же романтической, символической форме в лице Демогоргона и Духов Часов — фантастических образов, воплощающих в себе представление поэта о неотвратимых закономерностях движения бытия.

Немаловажную роль в подготовке расцвета реалистического искусства в Англии XIX в. сыграло и языковое новаторство романтиков, смело взламывавших условные нормы «поэтического слога» XVIII века и приблизивших язык поэзии к живой народной речи. В интересном исследовании Е. И. Клименко «Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века» (Л., 1959) подробный анализ стиля Скотта, Байрона, Шелли и других художников английского романтизма приводит автора к выводу о чрезвычайной жизненности их многообразных стилистических «новшеств», вызванных стремлением к более энергичному, непосредственному, свободному и страстному выражению мыслей и чувств. Собранные и обобщенные ею данные позволяют Е. И. Клименко по праву применить к английскому романтизму известные суждения Белинского, который писал: «Было время, когда язык литературный был скован условными приличиями, чуждался всякого простого выразительного слова, всякого живописного и энергического выражения народной речи, когда наивной народной поэзии все чуждалось, как грубого мужицества. Романтическая реакция освободила нас от этой узкости литературных воззрений; благодаря ей, однообразная искусственность языка и изобретения поэтического уступила место



естественности, простоте и разнообразию; мир творчества расширился, и человек, без всяких отношений к его званью, получил в нем право гражданства»<sup>40</sup>.

Знаменательно, однако, что Белинский в этой же рецепции предупреждает об опасности фетишизировать романтизм, превратить его в непререкаемую догму, канон для подражания. С иронией пишет он об «отсталых поборниках блаженной памяти так называвшегося романтизма», которые, «так сказать, застряли в поднятых ими вопросах и, не совладев с ними, с каждым днем более и более вязнут в них, как мухи, попавшиеся в мед»<sup>41</sup>.

С присущим ему духом историзма он видит в романтической реакции против XVIII в. лишь определенный, проходящий этап в развитии литературы. «Реакция эта была необходима и полезна; но, когда сделала она свое дело, люди с дарованием, воспользовавшись ее плодами, отступились от нее и пошли своею дорогою, не заботясь более ни о классицизме, ни о романтизме. Но не так думали люди, которые ратовали за ту или другую сторону: они вообразили, что если мир существует, так это не для чего другого, как только для того, чтоб романтизм победил классицизм. Вызванные быть глашатаями умственного движения вперед, они шаг времени приняли за вечность, движение минуты сочли за конечное достижение цели, после которого ничего не остается делать, как повторять одно и то же, — а в этом-то и упрекали они людей, которых суждено было им сменить собою»<sup>42</sup>.

Квазинародные сочинения Н. Полевого и других литераторов, послужившие поводом для этих критических суждений Белинского, давно забыты. Но мысли великого русского критика о месте и роли романтизма в истории европейской литературы нового времени актуальны и поныне. Определяя значение романтического наследия для современности, нелепо и бессмысленно было бы звать литературу «назад к романтизму»; хотя многое из созданного романтиками по-прежнему живет и способно будить новые мысли и служить источником новых эстетических радостей.

---

<sup>40</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 250.

<sup>41</sup> Там же, стр. 250.

<sup>42</sup> Там же, стр. 249.



В основе изображения борьбы титанов, столкновений небесных и сатанических сил и т. п., столь характерного для поэзии английских романтиков, лежало, в конце концов, *человеческое* начало. Общественный, человеческий подтекст этот раскрывался все яснее по мере того, как прояснялись реальные конфликты эпохи. И кульминацией и вместе с тем реалистическим «снятием» фантастических, «мистических» тенденций английского романтизма могут считаться замечательные строки революционно-демократического поэта-чартиста Эрнеста Джонса:

Народ есть Бог!  
О, Бог, восстань!<sup>43</sup>

Хотя реалистическая литература, утвердившаяся в Англии в середине XIX столетия и вобравшая в себя новый богатейший опыт, связанный и с чартистским рабочим движением и с европейскими революциями 1848—1849 гг., и была, по видимости, весьма далека от «бредней» романтизма, ее отношение к романтическому наследию отнюдь не исчерпывалось освобождением от романтических иллюзий.

Преобладание новых принципов реалистической типизации не исключало преемственной связи английского реалистического романа так называемой «блестящей плеяды» (Маркс) с некоторыми традициями романтизма. Те противоречия буржуазного общественного развития, которые в эту эпоху, в период расцвета английского критического реализма, достигли антагонистической напряженности, обнаруживая себя в открытых столкновениях, уже предчувствовались и улавливались, хотя бы и смутно, романтиками начала века. То, что у этих последних облекалось в форму парадокса, фантастического «видения», субъективного лирического порыва от известного — к подзреваемому, предполагаемому или желанному, то у писателей-реалистов предстает теперь в виде закономерностей, поддающихся изучению и анализу, проявляющихся во взаимодействиях типических характеров и типических обстоятельств, естественно раскрывающемся всего полнее и

<sup>43</sup> Э. Джонс. Гимн народу. Цит. по статье Ю. А. Газиева («История английской литературы», т. II, вып. 2. М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 133).



последовательнее в эпической повествовательной форме социального романа. Но в самом изображении этих закономерностей английский критический реализм нередко непосредственно развивал художественные достижения романтического искусства, переосмысляя их по-новому.

Романтика зловещей тайны, управляющей судьбами множества, казалось бы, чуждых друг другу людей, так же как и романтика сказочной мечты о счастье, дружестве и братстве, играла опромную роль в реализме Диккенса<sup>44</sup>, служа источником его поэтичности.

Противоречия богатства и бедности, труда и тунеядства, которые улавливались романтиками или в форме живописных контрастов, или (как, например, в поэзии Блейка) в виде таинственных, мистических совпадений, в романах Диккенса оживают и материализуются в образах, еще сохраняющих, однако, оттенок романтической символичности, придающей им, по замыслу писателя, особую значительность. Так, в «Крошке Доррит» читателю лишь постепенно открываются причины зловещей зависимости Подворья разбитых сердец и долговой тюрьмы Маршалси от торговой фирмы Кленнэмов, Министерства околичностей и банкирской конторы Мердля. А в «Холодном доме» трущобы «Одинокого Тома», лачуга старьевщика Крукса и заброшенная могила нищего писца, капитана Немо, в их «роковой» взаимосвязи с Канцлерским судом и величественным замком Дедлоков также выступают в качестве поэтических символов общественной несправедливости и общественного возмездия.

Связь с поэтикой романтизма проявляется и в многоплановости стиля Диккенса, с его стремительными переходами от точного бытоописания к гротеску, стоящему на границе правдоподобия, от добродушного юмора — к яростному негодованию или патетической скорби. Стиль

---

<sup>44</sup> «...Утопия «счастливой жизни» у Диккенса лишь в немногих случаях (вроде «Николаса Никльби») находит себе место внутри буржуазного мира. Диккенс стремится уйти от реальной практики буржуазного общества. В этом отношении он, несмотря на свое несходство с великими романтическими поэтами Англии (Байроном, Шелли), является в некотором роде их наследником. Правда, самые его искания «прекрасной жизни» направлены в иную сторону, чем у них; но пафос отрицания буржуазной практики связывает Диккенса с романтизмом» (Т. Сильман. Диккенс. Очерки творчества. М., Гослитиздат, 1958, стр. 9).



Диккенса-реалиста был бы необъясним, если бы мы пытались рассматривать его лишь как прямое продолжение повествовательной манеры, разработанной в английском реалистическом романе времен Просвещения. Его особенности становятся более понятны, если принять во внимание то, чем обязан английский критический реализм XIX в. художественному опыту романтизма.

Теккерей, своими пародиями немало способствовавший осмеянию эпигонов романтизма в английской литературе, тем не менее сам также использовал некоторые художественные завоевания романтиков. Нельзя считать случайным глубокую заинтересованность юного Теккерей-школьника и студента творчеством Китса и Шелли — в ту пору еще не признанных, неизвестных романтических поэтов-мечтателей. Он наследует многое и от пронической манеры Байрона в своем обличении собственнического общественного уклада, где «рыцарство — ничто; честь — шарлатанство; джентльменство — причуда, вышедшая из моды; честолюбие — безумство; жажда подвигов — преступное тщеславие; слава — вздор; доброе имя — пустяк; и нет иной истины, кроме той, что дважды два — четыре; и весь мир стал серым; и все люди равны; и все — одного роста...»<sup>45</sup>. Реалистически переосмысленный романтический гротеск играет особо важную роль в сатирической поэтике Теккерей, позволяя ему сдвигать привычные, «нормальные» масштабы, соотношения, чтобы показать истинное лицо этого бесчестного мира буржуазной обыденности. Характерна, например, постоянная, проходящая через все творчество Теккерей проническая метафора, связанная с образом зловещего «скелета», который скрывается где-нибудь в потайном шкафу в каждом, даже самом благопристойном доме. В иных завсегдатаях светских гостиных писатель узнает сказочных чудовищ-злодеев, «у которых хрустели на зубах кости многих жертв»<sup>46</sup>; эти людоеды не живут больше, как бывало, в пещерах и замках; они припрятали свои ножи, надели белые галстуки, обзавелись превосходными манерами и вершат дела в Сити...

Сочетание реалистической жизненности с бунтарски-романтическим воодушевлением характерно для лучших

<sup>45</sup> William Makepeace Thackeray. Roundabout Papers. Works. London, Smith, Elder and Co, 1899, v. XIII, p. 191.

<sup>46</sup> Там же, стр. 312.



реманов Шарлотты Бронте. «Джен Эйр» (1847) и «Виллет» (1853) — это не только правдиво рассказанные истории двух бедных сирот-тружениц; это произведения, вдохновленные страстным порывом к свободе и справедливости, порывом, тем более мучительным и иступленным, что это — порыв бесконечно одинокой души. Ключ к «Джен Эйр» — в романтических мечтах героини, «полных движения, жизни, огня, чувства, к которым она стремилась и которых была лишена в своем действительном существовании...»<sup>47</sup>.

Романтическая символика, своего рода мифологизация реальных жизненных конфликтов служит раскрытию реалистического замысла замечательного романа Эмили Бронте «Грозовой перевал» (1847). Преемственная связь с романтическими традициями проявляется здесь не только в апофеозе всепоглощающей страсти Кэтрин и Хитклифа, в лице которых, по словам критика Ральфа Фокса, «любовь отомстила девятнадцатому веку»<sup>48</sup>, но и в изображении общественной трагедии Хитклифа. Образ этого зловещего, мстительного ненавистника, которого общество само сделало своим врагом, во многом сродни бунтарям-отщепенцам ранних поэм Байрона. Но писательница реалистически освещает и мотивирует то, что в сфере романтической поэзии оставалось предметом намеков и недомолвок. Трагедия Хитклифа заключается в том, что, отвергнутый собственническим обществом, он обратил против этого общества его же средства борьбы. Чтобы отомстить тем, кто оскорблял его, опираясь на права собственности, он сам становится стяжателем; чтобы отплатить за унижения и эксплуатацию, им испытанные, он сам эксплуатирует и обрекает на нравственную депрадацию других. Поэтому само торжество его равносильно его моральному поражению. Отравленное оружие, им избранное, губит и его самого, превращает прежнего бунтаря в тирана и, наконец, как бы разрушает самую его личность.

К наследию романтизма и позднее продолжали обращаться представители реалистического искусства Англии. Характерно, что уже в XX в. крупнейший художник тог-

---

<sup>47</sup> Charlotte Bronte. *Jane Eyre*. London — N. Y., Nelson and Sons, 1905, p. 120.

<sup>48</sup> Ральф Фокс. Роман и народ. Л., ГИХЛ, 1939, стр. 104.



дашнего английского критического реализма Томас Гарди в своей философско-исторической драматической поэме «Династы» (1904—1908) вернулся к национальной романтической традиции. В двуплановом построении этого монументального произведения, где наряду с народами и правителями времен наполеоновских войн действуют «сверхчеловеческие» силы, символизирующие суровые законы истории, нельзя не почувствовать стремления художника дополнить эстетические возможности критического реализма теми художественными средствами, с помощью которых романтическое искусство предвидело и «угадывало» еще непознанные закономерности бытия.

Творчески воспринятый опыт романтического искусства позволил Вильяму Моррису возвыситься над уровнем критического реализма его времени и приблизиться к решению художественных задач, связанных со стремлением представить жизнь в ее революционном развитии.

Эстетика Морриса, впервые в английской литературе теоретически обосновавшего грядущий расцвет искусства, которое будет создаваться народом и для народа в обществе, свободном от капиталистического рабства, вобрала в себя в переосмысленном, переработанном на основе его социалистического мировоззрения, виде заветные мечты романтиков о свободном творчестве, противостоящем буржуазной пошлости и бесчеловечности. В основе социально-утопических повестей Морриса, как и его политической поэзии, лежали (в отличие от «Династов» Гарди) глубоко познанные художником реальные закономерности общественного развития. Но в эстетическом их осмыслении писатель широко прибегает к поэтике романтизма. Это проявляется и в выборе самого жанра («видение», «сказка»), и в особенностях развития характеров и сюжета, а иногда и в прямой романтической стилизации.

Наследие романтизма продолжает жить и в наше время, и возможно, что передовому искусству XX в., когда социализм из утопии стал действительностью, открываются в этом наследии такие стороны, которые остались неясными для критического реализма XIX в. и его теоретиков.

Художникам, ставшим свидетелями, участниками и вдохновителями всемирно-исторической победоносной борьбы трудящихся масс за освобождение человечества



от капиталистического рабства, в новом свете предстают те глубоко жизненные гуманистические мечты и бунтарские порывы романтиков, в которых XIX век склонен был видеть лишь фантастические бредни<sup>49</sup>.

Знаменательно, например, что такой гигант критического реализма, как Бернард Шоу, — насмешник-рационалист, бесконечно далекий от всяких романтических иллюзий, которого враги упрекали в полной неспособности понять что-либо, кроме рассудочной стороны человеческой натуры, — был в действительности тонким ценителем поэтов английского романтизма. В своих автобиографических очерках он сам указывает на то, какое значение имело для его духовного развития творчество Шелли, чьи сочинения в стихах и в прозе он прочел «насквозь» еще в ранней молодости. Статьи и высказывания Шоу о Шелли, о Китсе, о Блейке, — у нас, к сожалению, еще очень мало известные, — свидетельствуют о его глубоком интересе к наследию английской романтической поэзии и проливают новый свет на эстетические искания самого английского сатирика.

Творчество нашего современника Шона О'Кейси может служить живым примером плодотворного использования романтического наследия в литературе социалистического реализма. Взаимопроникновение лирического и эпического начала, характерное для повествовательной манеры О'Кейси; смелое обращение к фантастике, вплоть до современного (по преимуществу сатирического) «мифотворчества»; образная символика, широко разрабатываемая писателем как средство поэтического обобщения потенциальных, еще не вполне раскрывшихся возможностей общественного развития<sup>50</sup>, — все это свидетельствует о том, что в «снятом»,

<sup>49</sup> Так, Георг Брандес, провидательно подметивший в своих лекциях об английских романтиках (1874—1875 гг.) присущий им «интерес к действительной жизни» и «стремление к справедливости», считал вместе с тем, что Шелли «является чистейшим фантазером, как только заговаривает о предстоящем золотом веке человечества», и объяснял горячее участие Байрона в национально-освободительной борьбе греков пошлым предположением, что «королевская корона Греции сильно привлекала его, составляя цель его усилий» (Георг Брандес. Собрание сочинений в 12 томах, т. V. Киев, 1902, стр. 14—15).

<sup>50</sup> Ср., например, символическую сцену героического «преображения» жалкого неимущего люда, толпящегося на Дублинском мосту, в пьесе О'Кейси «Красные розы — для меня» (1942) или



реалистически переосмысленном виде реализм О'Кейси многое черпает в поэтике романтического искусства.

«Вы спрашиваете меня,— пишет Шон О'Кейси автору настоящей книги,— считаю ли я, что пламя, вдохновляющее романтических поэтов прошлого века, еще горит и пульс его еще бьется. Здесь, в Англии и Ирландии, по-моему, оно не горит; но жар еще не погас, еще краснеет то, что мы в Ирландии называем «зерном огня», и я верю, что этот огонь разгорится снова,— может быть, по-иному, чем раньше, потому что пламя может окрашиваться в разные цвета. Наука и новое понимание психологии дали нам ясное представление о своеобразных формах жизненной деятельности, и, конечно, мы отвечаем на новые открытия о человеке и его природе. Но ведь и в этих открытиях есть свой романтизм. Мы больше знаем теперь о цветке, о его форме и биологической деятельности,— но его краски, его очертания, его аромат остаются столь же прекрасными и радуют так же, как и раньше. Большинство наших английских критиков погрязло в своих представлениях о фрейдизме,— исходящих скорее из их собственных умов, чем из Фрейда... Они тянут одну и ту же бесконечную песню, которая представляет собой сплошное издевательство над человеком; они цинично объявляют, что человеческая природа не может измениться и что его подсознание определяется низменными животными страстями,— как будто живая страсть может быть низменной! Они выдирают из земли розовый куст и указывают на корни, говоря: «Смотрите! Видите, какие они кривые, и грязь налипла на них; но кажется, что они слепы к алым, белым и желтым лепесткам, со всей их яркостью, прелестью и восхитительным ароматом. Эти критики, да и романисты тоже, одержимы идеей «первородного» греха; кажется, будто они приняли как вечную истину слова библейского псалма: «Я родился в нечестии, и в грехе зачала меня мать». Они рассуждают так, словно ни одна птица не щебечет на деревьях, не раздается ни одной песни, ни одного цветка нет ни в лесах, ни на обочинах дорог; и всюду мрак. А ведь несмотря на этот «первородный грех», птицы щебечут на деревьях,

---

столь же символический образ наводнения, очищающего страну от чужаков и паразитов, в комедии «Пурпурная пыль» (1940).



много юношей и девушек поет свои песни и цветы расцветают вдоль дорог.

Тут-то вот они и сходят со сцены, а я — вхожу. Я глупо боко уверен, что уже начинается противодействие этой глупой идее о всесиии уныния... Молодежь начинает петь, смеяться и требовать более полной жизни. Подъем борьбы за жизнь и за мир, против всякой войны, — борьбы, в которой участвуют рабочие, женщины, матери, жены, сестры и невесты, преподаватели и студенты в университетах, — факт огромного значения. Он будет способствовать созданию таких условий жизни, при которых не будет места стенаниям тех, кто не видит в жизни ни красоты, ни надежды; и эти новые условия разумной жизни вызовут такие перемены, при которых исчезнут многие причины эгоизма и страха, и заставят огонь романтики разгореться снова ослепительным пламенем. Пока люди ощущают жизнь, в них будет жить романтика. Пока есть солнечные восходы и заходы, приливы и отливы, пока поют птицы и расцветают цветы, пока стоят горы, пока юноша желает девушку, а девушка хочет быть желанной, до тех пор пребудет романтика жизни. Так Китс в своем стихотворении переходил от печального:

...Жизнь — только день один;  
Росинка хрупкая в гибельном падении  
С вершины дерева...

к иному настроению:

...Зачем такой унылый стон?  
Жизнь — это надежда нераспустившейся розы;  
Чтение вечно изменчивой повести<sup>51</sup>.

Это всего лишь день, это росинка, падающая со стебля, но это — прекрасный день и сверкающая росинка. И когда мы научимся жить разумно, день станет дольше, и росинка будет не столь хрупкой.

Итак, я верю, что люди повсюду, и даже здесь, поймут это и пойдут по пути к этой цели. Вдохновение приходит, однако, не только от поэтов, потому что многие вожди вели нас по жизненному пути — Ленин и Сталин, например, в Вашей стране, Кейр Гарди — здесь, Джим

<sup>51</sup> Подстрочные переводы стихотворных цитат всюду, где это не оговорено особо, принадлежат автору.



Ларкин и Парнелл в Ирландии, Юджин В. Дебс и Билл Хейвуд — в США, не говоря уже о Линкольне и Джефферсоне. Но все эти великие умы были поэтами в своем роде, в своем видении мира»<sup>52</sup>.

Когда О'Кейси восклицает, определяя свое место в истории развития революционной общественной мысли, что он — коммунист по Шелли и по Байрону, а также и коммунист по Марксу<sup>53</sup>, то в этом парадоксальном по форме утверждении проявляются, конечно, не какие-либо ревизионистские намерения писателя, а его желание подчеркнуть теснейшую связь своих передовых убеждений и своего творчества с национальными традициями отечественного искусства.

Джек Линдсей в предисловии к русскому изданию своего романа «Весна, которую предали» (1953) указывал на то, какую большую роль сыграло в становлении его писательского дарования обращение к творчеству Блейка, Шелли, Байрона и Китса. Об этом он рассказывает подробнее в первом томе своей автобиографии «Жизнь редко говорит» (1958). Особенно интересны здесь страницы, показывающие, как органически сливались в сознании молодого Линдсея революционные социально-утопические порывы поэтов английского романтизма и великий опыт Октября. «Бурный солнечный свет залил каморку моих гневных размышлений. Главным было понимание того, что в 1917 г. произошло нечто небывалое в истории и что это событие было всесторонне связано с принесенной мною клятвой верности поэзии, с моим отречением от того мира, который окружал меня. До мозга костей меня пронизывало то чувство, какое испытывали Вордсворт и Блейк в начале французской революции. «Счастье для людей, для молодости — сущий рай». О политической и экономической стороне дела я не знал ничего; я был поглощен сознанием полного разрыва с прошлым;

<sup>52</sup> Письмо Шона О'Кейси от 19 марта 1958 г. Рукописный архив автора.

<sup>53</sup> «I am a Shelleyan Communist and a Dickensian one and a Byronic one and a Miltonian one and a Whitmanian one like all those who thought big and beautifully and who cared for others, as I am a Marxian one, too». Письмо О'Кейси Бруксу Аткинсону. Цит. по рецензии Б. Аткинсона на книгу О'Кейси «The Green Crow». См. Brooks A t k i n s o n. «New York Times Book Review». 1956, March 18, p. 22.



казалось, пророческий голос вопиял в пустыне о справедливости и превращал пустыню — в земной рай...»<sup>54</sup>. В этом восприятии Октябрьской социалистической революции было, конечно, очень много наивного и незрелого; но эти воспоминания писателя интересны, как свидетельство того, как жизненны оказывались в этот переломный период истории человечества лучшие традиции английской романтической поэзии. «В университете,— продолжает Линдсей эту главу своей автобиографии,— я называл теперь себя большевиком. Я носил красный галстук и выступал в студенческом клубе, защищая революцию. Я даже не слышал еще слова «марксизм» и не имел понятия о том, что он является философией Ленина. Я истолковывал Советскую революцию посредством формул, взятых у Шелли, у Вильяма Морриса и у Блейка»<sup>55</sup>.

Позднее пришло более точное понимание действительного содержания Октябрьской социалистической революции и открытых ею исторических перспектив. Но, не без юмора вспоминая о романтической наивности своего первоначального восприятия социалистического переворота, Линдсей сохраняет глубокое уважение к поэтическому наследию романтизма. «Ведикие романтики... существуют для нас по крайней мере как символы»<sup>56</sup>,— говорит он в письме к автору настоящей работы, определяя значение романтической традиции для современной английской литературы.

\* \* \*

Советское литературоведение успело сделать многое в изучении романтизма, и, в частности, романтизма английского. Исследована его социально-историческая сущность, установлены размежевание и борьба в нем противоречивых направлений и методов, рассмотрено творчество отдельных наиболее крупных художников. Автор настоящей работы считает себя поэтому вправе, не претендуя на систематическое изложение истории романтической литера-

---

<sup>54</sup> Jack Lindsay. *Life Rarely Tells*. London, The Bodley Head, 1958. p. 132.

<sup>55</sup> Там же, стр. 138.

<sup>56</sup> Письмо Джека Линдсея от 8 февраля 1957 г. Рукописный архив автора.



туры в Англии, сосредоточиться по преимуществу лишь на некоторых сравнительно менее изученных вопросах, связанных с наследием английского романтизма в лице крупнейших его представителей — поэтов Блейка, Вордсворта, Кольриджа, Байрона, Шелли и Китса <sup>57</sup>.

Выделение на первый план поэтического наследия романтизма кажется правомерным. Романтический роман в английской литературе (как, например, нашумевший в свое время «Мельмот-Скиталец» Мэтьюрина) давно отступил на второй план литературы, оттесненный социальным и психологическим романом XIX века, и представляет собой ныне по преимуществу исторический интерес. Что же до творчества такого романиста, как Вальтер Скотт, то оно уже само в значительной степени предвляло новую эпоху литературного развития. С наибольшей полнотой жизненная сущность романтизма в Англии выразилась в творческих и теоретико-эстетических исканиях крупнейших поэтов английского романтизма, так же, как в предшествующем столетии идейно-эстетическая природа и общественная действенность просветительского реализма полнее всего раскрылись в английском реалистическом романе.

Творчество рассматриваемых ниже поэтов не однородно. Между ними существовали далеко идущие разногласия, затрагивавшие краеугольные общественно-политические, философские и творческие проблемы. Но в своей поэзии и в своих эстетических исканиях они в разной форме и с разной степенью последовательности и глубины стремились ответить на те новые важнейшие запросы и требования, которые вытекали из революционных социально-исторических потрясений их времени, — эпохи крушения феодального строя и установления буржуазного господства. Позднейшее развитие мирового искусства по пути реалистического изображения действительности, от реализма критического — к социалистическому реализму, сделало очевидными слабые стороны романтизма и его эстетики,

<sup>57</sup> Этот выбор имен, естественно, обоснован тем значением, которое они сохраняют и поныне. История внесла свои, — и зачастую весьма радикальные, — поправки в официальные оценки современников. Так, придворный поэт-лауреат Саути в настоящее время еще не забыт только благодаря тому, что ненавистный ему Байрон обессмертил невольно его имя в своих сатирах. А, с другой стороны, немногим известный при жизни Блейк вырос в поэта мировой известности.




сказывавшиеся даже в самых ярких свершениях романтических художников. Перевес субъективного, зачастую интуитивного начала над объективным наблюдением и изучением действительности; стихийное обобщение диалектики бытия в форме *идеалистических* абстракций; фантастика, готовая оторваться от жизни и перейти в произвол воображения, а нередко и в мистику. Исследователь не вправе пройти мимо этих слабых сторон романтизма, за которые цепляются, фетишизируя и уродливо, карикатурно преувеличивая их, современные декаденты. Но эти слабые стороны не должны заслонить в его глазах то жизненное, действенное и актуальное начало, которое лежало в основе художественного новаторства романтиков и которое делает их опыт поныне ценным и поучительным для нашей современности. Художественное и теоретико-эстетическое наследие английского романтизма с его противоречивым сочетанием идеалистических иллюзий и предрасудков со смелыми и глубокими прозрениями заставляет вспомнить слова В. И. Ленина о гносеологических корнях философии идеализма: «...она не беспочвенна, она есть *пустоцвет*, бесспорно, но пустоцвет, растущий на живом дереве, живого, плодотворного, истинного, могучего, все-сильного, объективного, абсолютного человеческого познания»<sup>58</sup>. Автор настоящей работы видел одну из своих основных задач в том, чтобы показать то объективно ценное, что заключается,— одновременно с многими «пустоцветами»,— в наследии английского романтизма, которое ознаменовало собой шаг вперед в художественном развитии человечества.

---

<sup>58</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 361.







## Г л а в а п е р в а я

# Б Л Е Й К

*«То, что теперь доказано, когда-то было только воображаемо» («Пословицы Ада»).*

*«Всеми силами я стараюсь приковать стопы мои к миру Долга и Реальности; но напрасно!.. ибо, вместо того, чтобы оставаться прикованным внизу, я уношу с собой весь мир в свои полеты» (письмо Т. Баттсу от 11 сентября 1801 г.).*

*«Без противоположностей нет движения вперед. Притяжение и Отталкивание, Разум и Энергия, Любовь и Ненависть необходимы для человеческого существования» («Брак Неба и Ада»).*





Судьба поэтического наследия Вильяма Блейка сложилась до крайности парадоксально. Если его картины, рисунки и гравюры уже при жизни художника получили некоторую известность (хотя единственная организованная им выставка и не имела никакого успеха), то стихи Блейка (за исключением только первого, и не самого характерного для его творчества сборника «Поэтические наброски», 1783 г.) вообще никогда не печатались им самим. Подготовленная к печати поэма «Французская революция» (1791), от которой сохранился только корректурный оттиск первой песни, не смогла выйти в свет из-за усилившихся правительственных гонений против английских «якобинцев» и ареста издателя Блейка. Все свои позднейшие поэтические произведения Блейк «публиковал» также, как «опубликовал» в 1789 г. лирический цикл «Песни невинности», выжигая на медных листах от руки написанный или, точнее, вырисованный стихотворный текст вместе с окружающим его орнаментом и иллюстрациями и собственноручно отпечатывая его, а затем раскрашивая полученные оттиски акварелью, а иногда и позолотой, как средневековые иллюминированные рукописи. Созданные таким образом уникальные «книги»-гравюры представляли собой прекрасные художественные творения. Но эти произведения редкого мастера могли быть доступны только отдельным богатым коллекционерам, которым могла прийти охота приобрести вещи, столь не соответствующие господствующим вкусам того времени, да немногим близким друзьям Блейка.

Этот способ «публикации» его стихотворений и поэм радовал художника тем, что избавлял его от необходимости считаться и с требованиями издателей и книготорговцев, и с правительственными «законами о затыкании ртов», сурово преследовавшими демократическую печать. Но эта независимость мастера-одиночки, отказавшегося от типографского станка ради своей творческой свободы, имела и другие, роковые последствия. Она изолировала Блей-



ка от широкой народной читательской аудитории (которая как раз в ту пору, в период подъема радикально-демократического движения в Англии начала 90-х годов, бурно росла и требовала духовной пищи) и привела к тому, что Блейк, годами самый старший во всей плеяде выдающихся английских поэтов-романтиков, начав писать еще в 60-х годах XVIII в. и дожив до 1827 года, не оказал сколько-нибудь заметного воздействия на литературную жизнь своего времени. Блейк знал творчество Байрона и откликался на его произведения (поздний набросок «Призрак Авеля» (1822) был своего рода репликой байроновскому «Кайну»). Но Байрон не знал Блейка, так же как, по-видимому, не знали его как поэта ни Шелли, ни Китс. Вордсворту уже в зрелые годы довелось прочесть случайно несколько разрозненных стихотворений Блейка, и он отзывался о них с сочувствием, — но и только. Таким образом, творчество одного из крупнейших английских поэтов нового времени оказалось искусственно выключенным из живого процесса развития тогдашней литературы и узвано и оценено по достоинству лишь спустя десятки лет после его смерти. А эта неестественная отчужденность от общества, которая должна была особенно мучить Блейка, художника, одаренного пламенным темпераментом трибуна, в свою очередь накладывала свой отпечаток на его творчество. Представляется несомненным, что усиление темных мистических мотивов в поздних «Пророческих книгах» Блейка, зашифрованность их символики, причудливость композиции и хаотическое многословие языка были во многом обусловлены тягостным творческим одиночеством художника.

Немалую роль в судьбе наследия Блейка сыграли и те обстоятельства, при которых, уже много лет спустя после его смерти, возник интерес к его поэзии. «Первооткрывателями» Блейка были прерафаэлиты<sup>1</sup>, которые очень односторонне восприняли его как своего предшественника. Они приписывали ему собственный эстетский культ «чистого» искусства и усматривали в его сложной поэтической символике преимущественно мистико-эротический

---

<sup>1</sup> Редкая коллекция рукописей Блейка, случайно, за бесценок купленная одним из вождей «прерафаэлитского братства», поэтом и художником Данте Габриэлем Россетти, вошла в текстологию под названием «Манускриптов Россетти». Эта находка дала толчок изучению творчества Блейка.



подтекст, недооценивая или вовсе игнорируя воинствующий гуманизм Блейка, для которого понятие «божественного» чаще всего было лишь обозначением высшей стадии свободного гармонического развития человека. Прерафаэлиты низводили до степени случайного чудачества или прихоти одинокого гения революционные идеи Блейка, которые воодушевляли все его творчество и свидетельствовали о прочной связи поэта с социально-исторической действительностью его времени, с тем «миром Долга и Реальности», который, по собственным словам Блейка, он захватывал с собой, устремляясь даже в самые необузданные, фантастические «полеты»<sup>2</sup>.

Первая обстоятельная двухтомная биография Блейка, написанная Александром Гилкрайстом (1863), во многом отразила прерафаэлитскую точку зрения на Блейка, тем более, что после смерти Гилкрайста в 1861 г. братья Данте Габриэль и Вильям Майкл Россетти, помогая вдове автора, непосредственно участвовали в подготовке книги к печати. Гилкрайст заслужил благодарность читающей публики, собрав воедино из самых разнообразных источников разрозненные данные о жизни Блейка и опубликовав впервые многие ранее неизвестные его тексты, а также рисунки. Но, канонизировав многие апокрифические анекдоты о Блейке — чудаке и визионере, он вместе с тем был склонен трактовать в том же анекдотическом плане и подлинные свидетельства революционных политических симпатий и убеждений поэта.

Позднейший исследователь Гарольд Брюс справедливо упрекал Гилкрайста в том, что он поставил Блейка в один ряд с такими поэтами — отступниками революции, как Вордсворт, Кольридж и Саути, тогда как в действительности его место было рядом с Байроном и Шелли. Брюс зло осмеивал резко выраженную в книге Гилкрайста тенденцию — представить близость Блейка к кружку английских революционных демократов во главе с Т. Пейном, как нечто временное и случайное. «Это изображение Блейка в роли благоразумного буржуа — конечно, о, конечно же, он никогда больше не надевал красный колпак! а если и встречаться с радикалами, то только для того, чтобы вы-

---

<sup>2</sup> См. письмо Блейка Томасу Баттсу от 11 сентября 1801 г. (Blake. Poetry and Prose, p. 851).





*В и л ь я м Б л е й к.*

Гравюра Джинса с портрета Дж. Линнелла.

сказывать им порицание — после 1863 года обычно принималось и даже время от времени подновлялось, — саркастически замечает Брюс. — В. М. Россетти, например, писал в семидесятых годах, что Блейк «должен был горячо и усердно разоблачать таких вольнодумцев, как Пейн и Годвин»<sup>3</sup>.

Блестяще написанный этюд Суинберна о Блейке (1868) заключал немало интересных частных наблюдений и в том числе любопытное сопоставление Блейка с Уитме-

<sup>3</sup> Harold Bruce. William Blake in this World. London. J. Cape, 1925, p. 26—27.



пом. Но, как и прерафаэлиты, Суинберн восхвалял Блейка за мнимую «свободу» от общественных интересов и обязанностей. Создатель «Шесен опыта» и «Пророческих книг»,— произведений, в символике которых воплотились великие страдания, гнев и надежды народных масс, переживших промышленный переворот, революцию во Франции и кровавые наполеоновские войны, в изображении Суинберна приобретал несвойственные ему черты эстетствующего декадентского поэта «конца века».

Муки творчества Блейка подчас,— особенно в последние десятилетия его жизни,— принимали кризисный характер. Но этот кризис, усугубленный, как уже было отмечено выше, трагическим одиночеством Блейка в период торжества политической реакции, возникал в конце концов из несоответствия между огромным, потрясающим своей значительностью воображение самого поэта общественно-историческим содержанием, которое хотел «пророчески» обобщить и выразить языком поэзии Блейк, и теми художественными средствами, которыми располагал автор «Пророческих книг». Языком Библии и крамольных плетейских ересей XVI—XVII вв., смешивая с ним символические образы собственной фантастической мифологии, которая менялась и усложнялась с каждым новым его сочинением, Блейк силился сказать своим современникам самое главное о том, что он считал самым главным. Он писал о муках поработленного человечества, отчужденного от самого себя, утратившего даже сознание своих возможностей и призвания,— и предсказывал его грядущее пробуждение и торжество. В отличие от философов Просвещения, которым «неразумная» история прошлого представлялась кровавым хаосом нелепостей и преступлений,— он стремился уловить ее скрытые закономерности, славя диалектику бытия, развивающегося в борьбе противоположностей. Показав себя в «Поэтических набросках» и «Песнях невинности» мастером точного слова, рельефного, пластического образа, меткой детали, он сознательно отказывался от этого уже найденного счастливого искусства, которое не могло вместить всемирно-исторических обобщений, теснившихся в его сознании, и писал, нагромождая друг на друга колоссальные, причудливые образы, то повторяясь, то прерывая, гигантскими бросками или провалами, последовательность поэтического повествования. Но даже эта



мучительная, судорожная нечленораздельность позднего Блейка «Пророческих книг», пришедшая на смену ясности «Песни невинности», происходила в конце концов от бурного кипения мыслей и страстей и жажды творческого, активного вмешательства в жизнь, а не от скудости понятий и чувств и вялого равнодушия к общественным судьбам простых людей, как у поэтов-декадентов.

В одной из полемических заметок, сделанных Блейком на полях академических «Рассуждений» об искусстве Джошуа Рейнольдса, сказано: «Гений не может быть скован. Он может быть разгневан или взбешен»<sup>4</sup>. Этот накал гражданского негодования, без которого нельзя понять природу поэтического вдохновения Блейка, предпочитали игнорировать его первые толкователи, биографы и комментаторы, тесно связанные с эстетскими и декадентскими литературными течениями в английской литературе конца XIX в. Первое собрание сочинений Блейка, изданное известным ирландским поэтом-символистом Йетсом и Эллисом, также характеризовалось стремлением представить Блейка как предтечу упадочного эстетского искусства «конца века». Символика Блейка толковалась Йетсом и Эллисом крайне односторонне и произвольно. Так, например, знаменитое стихотворение «Иерусалим», которое звучит как клятва верности поэта освободительной борьбе народа<sup>5</sup>, трактовалось Йетсом как нагромождение эротических символов. «Лук червонного золота», «Стрелы желания», «Копье» и «Огненная колесница» — все эти образы, так естественно подготавливавшие в стихотворении Блейка патетический финал представлялись Йетсу лишь сексуальными (!) символами, выражающими подсознательные инстинкты поэта. Эллис без всяких оснований приписывал Блейку отречение от революционных идеалов, уверяя, например, что, когда «сентябрьские казни» 1792 г. в Париже «потрясли ужасом всю Европу», Блейк или его издатель Джонсон сожгли сами весь тираж первой песни поэмы «Французская революция», а если некоторые экземпляры

---

<sup>4</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 804.

<sup>5</sup> Положенное на музыку композитором Парри, оно стало в наше время популярным гимном, который часто исполняется на рабочих собраниях и демонстрациях. Советская аудитория слышала его во вдохновенном исполнении Поля Робсона.



и были проданы, то купившие их читатели также сожгли их в том же порыве ужаса. Гарольд Брюс по праву издается над этим бездоказательным измышлением<sup>6</sup>.

В том же духе трактовали Блейка и русские литераторы, связанные с символистскими кругами. К. Д. Бальмонт, назвавший свой этюд о Блейке «Праотец современных символистов», обосновал этот заглавный тезис, искусственно выключая из поэзии Блейка ее общественное содержание, представляя ее сводом расплывчатых и бесформенных мистических вещаний. Он молчаливо игнорировал противоречивость творчества Блейка (ту противоречивость, в которой сам английский поэт видел необходимый залог движения), приписывая ему, напротив, бездумную «цельность» нечеловечески-примитивного, пассивного восприятия мира. «Блейк и был исключительно цельным», — писал Бальмонт. — «Его душа была как немятое растение, как веселый зверь, как цельная глыба льда»<sup>7</sup>. Этого вымышленного Блейка — мистика-примитивиста, «освобожденного» от его общественно-политических и нравственных убеждений и поисков, — Бальмонт «изымал» из истории революционно-романтической английской поэзии, резко противопоставляя его, в частности, Байрону: «Эти мистические дети, рождающиеся в Вечности, быть может для того, чтобы стать обвинителями, эти нестройные вопли зверей, бьющиеся, как Хаос, о раскинутый в Вечности берег, *красивее и трагичнее Байроновского пафоса* и своею широкозахватывающей лиричностью становятся в уровень с поэзией космогоний»<sup>8</sup>.

Соответственно отбирая и манерно стилизуя в своих переводах стихи Блейка, Бальмонт представлял его русским читателям как приторного и жеманного поэта-декадента.

В том же духе было истолковано творчество Блейка и в очерке З. А. Венгеровой «Вильям Блэк. Родоначальник английского символизма». В отличие от Бальмонта, Венгерова, правда, до некоторой степени считалась с противоре-

---

<sup>6</sup> Harold Bruce. William Blake in This World, p. 27.

<sup>7</sup> К. Д. Бальмонт. Праотец современных символистов (Вильям Блэк, 1757—1827). В его же книге: «Горные вершины. Сборник статей. Книга первая». М., Изд. «Гриф», 1904, стр. 43.

<sup>8</sup> Там же, стр. 46. (Курсив мой. — А. Е.).



чивостью английского поэта. Но и она преуменьшала роль Блейка как деятельного участника общественно-политической и идейной борьбы его времени, рассматривая сочувствие поэта французской революции лишь как частный и скоропреходящий эпизод его творческой биографии<sup>9</sup>.

Как и у Бальмонта, Блейк представлял в ее трактовке как «прародитель современного символизма в английском искусстве», соединивший в себе «мистика-окультиста с поэтом, для которого его таинственные видения являются лишь отражениями отвлеченных истин»<sup>10</sup>.

Возрождение интереса к Блейку, таким образом, надолго приобрело односторонний и даже нездоровый характер. Истинная сущность творчества Блейка затемнялась и искажалась эстетско-формалистическими и мистическими толкованиями. Противники гражданского, идейного и жизненного искусства, зачисляя Блейка в свои апостолы, абсолютизировали слабейшие стороны его творчества, оторванные от целого, и видели в его наследии идеал «потустороннего» искусства, равнодушного к потребностям и стремлениям простых людей. «Он чувствовал бы себя более как дома в Александрии третьего века, чем в современном ему Лондоне»<sup>11</sup>, — уверял американский исследователь Персиваль в книге «Круг судьбы Вильяма Блейка».

Многие сотни и тысячи страниц были посвящены неблагодарной задаче — возвести в некую стройную идеалистическую философскую «систему» фантастические образы Блейка, установить мистический «порядок» в его поэтической символике. По выражению одного из критиков, Блейк был опутан учеными комментариями, как Лаокоон змеями. В этой «путанице энциклопедий, словариков, указателей, схем и диаграмм» исчезала земная, человеческая и страст-

---

<sup>9</sup> «Певец свободы человеческого духа, он один только раз в жизни был увлечен тем, что происходило в окружающей его действительности — это было в момент французской революции 1789 г. Но уже через несколько лет, когда наступило время террора, он перестал понимать игру страстей, идущую в разрез с истинной жаждой свободы, и отошел опять и навсегда от непосредственной жизни и ее интересов» (З. А. Венгерова. Английские писатели XIX века, т. 1. СПб., 1913, стр. 29).

<sup>10</sup> Там же, стр. 23.

<sup>11</sup> Milton O. Percival. William Blake's Circle of Destiny. N. Y., Columbia University Press, 1938, p. 3.



ная поэзия Блейка. Одни объявляли его продолжателем субъективного идеализма Беркли<sup>12</sup> и предтечей пессимистической философии Шпенглера<sup>13</sup>. Другие искали разгадку символики Блейка у Юнга или Фрейда. Характерным примером может служить книга В. П. Витката «Блейк. Психологическое исследование», где автор утверждает, что «психологическое учение Юнга может дать ключ к пониманию Блейка»<sup>14</sup>. Поэт «интроспективной интуиции», Блейк якобы благодаря этому выражал в их «чистой лаготе, безотносительно к чему-либо другому»<sup>15</sup>, те мифологические «архетипы», которые живут более или менее смутно в психике каждого человека. Главным у Блейка, согласно этой концепции, оказывается «извечная» тема греха и вызываемого им распада души<sup>16</sup>. Так поэт, гневно и пасмешливо осуждавший церковное учение о преховности земных страстей, превращается в постника-аскета, духовного соратника тех самых святош и лицемеров, которых он обличал с таким негодованием.

Другим аналогичным примером может служить популярная брошюра о Блейке поэтессы Кэтлин Рейн (изданная Британским советом и Национальной лигой книги).

В своих «Пророческих книгах» Блейк, утверждает критик, воспроизвел сложные взаимосвязи символизированных им духовных сил «со всей пронизательностью психолога школы Фрейда или Юнга»<sup>17</sup>. Рейн видит в Блейке прежде всего художника подсознательного: «Созданные им существа вышли из глубины подсознания поэта»; это — «могучие, изменчивые образы вечных сил, которые фор-

---

<sup>12</sup> Northrop Frye. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton University Press, 1947, p. 30, 167 и др. Настаивая на зависимости Блейка от Беркли, Нортроп Фрай, однако, вынужден признать, что «Блейк не отрицает единства материального мира» (стр. 20).

<sup>13</sup> Следя за развитием концепции Орка, мы движемся по кругу, который описывает сама эта концепция, начиная с революционного утопического (millennial) оптимизма и кончая циклическим шпенглеровским пессимизмом» (там же, стр. 219).

<sup>14</sup> W. R. Wittcutt. *Blake. A Psychological Study*. London, Hollis and Garter, 1946, p. 8.

<sup>15</sup> Там же, стр. 127.

<sup>16</sup> Там же, стр. 52.

<sup>17</sup> Kathleen Raine. *William Blake*. Published for The British Council and the National Book League. London, Longmans, Green and Co, 1951, p. 29.



мируют человека, импульсы, которые определяют и контролируют нашу жизнь из-за границ малого мира, известного нашему разуму»<sup>18</sup>.

Поэт В. Х. Оден утверждал, что «все учение Фрейда может быть найдено в «Браке Неба и Ада»<sup>19</sup>.

В вводной статье к однотомнику избранных произведений Блейка, рассчитанному на широкого читателя и выдержавшему несколько переизданий, американский критик Альфред Кэйзин не скупится на аналогии и параллели, стараясь представить Блейка прямым духовным предком современных декадентов. «Блейк сочетает ... чопорное благочестие английских диссидентов с интеллектуальной храбростью Ницше, де Сада и Фрейда»<sup>20</sup>, — уверлет Кэйзин, не считая нужным подкреплять какими-либо доказательствами эту «похвалу», более похожую на диффамацию.

Впрочем, та «храбрость», которую приписывает Блейку его американский толкователь, оказывается в конце концов... трусостью. Главным у Блейка, по мнению Кэйзина, было чувство страха, «недоверие ко всему, что не ведет к личной безопасности»; «боязнь сознания»; «потребность обороняться против общества»<sup>21</sup>. Блейк предстает у Кэйзина очень похожим на героев современных экзистенциалистских романов и пьес, с их озлобленным и аморальным эгоцентризмом и полной внутренней опустошенностью. Сам Кэйзин не находит ничего лучше, как уподобить Блейка (поистине чудовищное сравнение!) «нигилисту Верховенскому из «Бесов» Достоевского»<sup>22</sup>. Художнику, убежденному в «божественности» человека, — т. е. в его способности к безграничному развитию и творческому созиданию, страстно влюбленному в жизнь во всех ее малых и великих проявлениях (связанных, для Блейка, едиными законами противоречивого и органического поступательного движения), — Блейку-гуманисту и демократу Кэйзин приписывает «абсолютную» изоляцию от общества и от мира<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Mark Shorer. William Blake. The Politics of Vision. N. Y., Holt and Co, 1946, p. 256.

<sup>20</sup> The Portable Blake. Selected and arranged with an Introduction by Alfred Kazin. N. Y., The Viking Press, 1955, p. 5.

<sup>21</sup> Там же, стр. 29.

<sup>22</sup> Там же, стр. 27.

<sup>23</sup> Там же, стр. 2.



«Блейк, — утверждает Кэйзин, — никогда не занимается историей»<sup>24</sup>. «Он чувствовал себя в безопасности, только создавая абсолютно личный миф»<sup>25</sup>. «Его воображение было столь оригинально, что приводило его на рубежи современного сюрреализма»<sup>26</sup>. Блейк выглядит в этом кривом зеркале как истый модернист XX в., предвосхитивший все болезни и пороки буржуазного искусства в период его загнивания и распада и лишь случайно появившийся раньше времени в эпоху промышленного переворота и антифеодалных революций XVIII столетия.

Концепция, изложенная Кэйзином и повторяемая на разные лады во многих других статьях и книгах, является тем более предвзято фальшивой, что легенда о Блейке-визионере и субъективисте, равнодушном к судьбам общества и народа, восходящая к первоначальной интерпретации его прерафаэлитами, уже давно была убедительно опровергнута фактами.

Бернард Шоу был первым крупным писателем Англии, оценившим по достоинству творчество Блейка. Для Шоу Блейк прежде всего бунтарь и новатор, «настоящий пионер», не только не отрешенный от жизни, но, напротив, умевший предугадать в настоящем — будущее. «Блейк обладал могучим умом; он был Духом Грядущей эпохи, глашатаем нравственной революции, который написал ее библию и знал, что делает»<sup>27</sup>.

Эта оценка Блейка была высказана в предисловии Шоу к брошюре Ирвинга Фиска «Бернард Шоу в долгу у Вильяма Блейка» (1951). Но хотя Шоу с присущим ему сарказмом оговаривался здесь же, что прочел большинство цитат из Блейка, приведенных Фиском, «с изумлением и восторгом, так как не представлял себе до тех пор, как точно я их пересказывал, — а это показывает, что и я тоже принадлежу к числу пророков»<sup>28</sup>, — он хорошо знал Блейка и

<sup>24</sup> Там же, стр. 40.

<sup>25</sup> Там же, стр. 27.

<sup>26</sup> Там же, стр. 5.

<sup>27</sup> Irving Fiske. Bernard Shaw's Debt to William Blake. With Foreword and Notes by G. B. S. «Shavian Tracts», No 2. London, «The Shaw Society», 1951, p. 1.

<sup>28</sup> Там же. Фиск злоупотреблял в своей брошюре аналогиями и параллелями, хотя некоторые из приведенных им параллелей (касающихся, в частности, эстетических и нравственно-сатирических суждений Блейка и Шоу) представляли несомненный инте-



ранее и не раз ссылаясь на него с глубоким пониманием и сочувствием.

В предисловии к «Трем пьесам для пуритан» (1901) он указывал на Блейка, как на единомышленника своего «ученика дьявола», вольнодумца и бунтаря Ричарда Даджена. «Пусть те, которые восхваляли оригинальность, с какою я изобразил странную религию Дика Даджена, прочтут «Брак Неба и Ада» Блейка, и мне посчастливится, если меня не обвинят в плагиате»<sup>29</sup>, — писал Шоу. В предисловии к пьесе «Человек и сверхчеловек» (1903) писатель издевался над «цивилизованными критиками XIX в., которые игнорировали Вильяма Блейка так же поверхностно, как XVIII век игнорировал Хогарта, а XVII век — Бэньяна...»<sup>30</sup>. Этот выбор имен сам по себе многозначителен: Шоу ставит Блейка рядом с самыми демократическими английскими художниками XVII—XVIII веков. Блейк напоминает ему Бэньяна<sup>31</sup>, который воплотил в аллегорических образах «Пути паломника» духовный подъем широких масс английского народа, пробужденных к исторической деятельности буржуазной революцией и добившихся ее победы, а вместе с тем выразил в своих сатирических обобщениях (образы «Ярмарки Тщеславия». «М-ра Легальности», «М-ра Бэдмена» и др.) отвращение этих масс к буржуазному общественному строю, к буржуазной законности и морали. Блейк напоминает Бернарду Шоу и Хогарта — мастера выразительной карикатуры и гротеска, великолепного реалиста-сатирика, чьи картины и гравюры

---

рес. Существенным недостатком данной брошюры было то, что автор совершенно отвлекался от социально-политической проблематики Блейка и Шоу, выдвигая на первый план, как нечто само-  
довольное, вопросы религии.

<sup>29</sup> Bernard Shaw. Prefaces. London. Constable and Co, 1934, p. 714.

<sup>30</sup> Там же, стр. 152. Шоу цитировал в этом же предисловии «Пословицы Ада» Блейка. Можно предположить, что сатирические афоризмы, вошедшие в «Справочник революционера», приложенный к пьесе, были отчасти подсказаны драматургу этими остро-парадоксальными и ниспровергающими официальную буржуазную мораль его времени изречениями Блейка.

<sup>31</sup> Интересно сопоставить с этим наблюдение Кэтлин Рейн, по мнению которой в современной Англии Блейк постепенно приобретает такую же популярность и становится таким же «домашним пророком», как в свое время Бэньян (Kathleen Raine, William Blake, p. 17).



неопровержимо свидетельствуют о безнравственности и бесчеловечии той Англии, которая основывала свое процветание на фундаменте буржуазно-аристократического компромисса 1689 года. Хогарт уже уловил в своих изобразительных циклах («Модный брак», «Карьера потаскушки», «Водочный переулочек», «Пивная улица» и др.) роковую взаимосвязь между алчностью, бессмысленной роскошью и развратом общественных верхов и потрясающей нищетой и обездоленностью низов. Блейк «Лондона», «Пословица Ада» и «Предзнаменований невинности» продолжал эту традицию гневного социального обличения, но в новых исторических условиях, когда на глазах одного поколения аграрный и промышленный перевороты уничтожили целые классы и создали новые, а война за независимость США и французская революция показали всему миру непрочность феодально-абсолютистских режимов, недавно казавшихся непоколебимыми, а вместе с тем, утвердив господство буржуазии, упрочили новые формы эксплуатации и закабаления трудящихся масс.

Характерно, что, перечисляя в названном выше предисловии к брошюре Фиска разного рода позднейших «бессознательных блейкистов» (вплоть до Батлера, Уайльда и Ницше), Шоу на первом месте называет имя Роберта Оуэна<sup>32</sup> — выдающегося утопического социалиста, пытавшегося путем радикальных общественно-экономических преобразований вывести рабочий класс из капиталистического рабства.

Положение трудящихся масс Англии, действительно, глубоко волновало автора «Песен опыта» и «Пророческих книг». Но прошло более семидесяти лет со времени «открытия» Блейка прерафаэлитами, прежде чем эта важнейшая сторона его творчества, — а соответственно и проблема народности поэзии Блейка, — привлекла к себе внимание англо-американского литературоведения.

Книга Дж. Броновского «Вильям Блейк, человек без маски» (1944) сыграла в этом отношении особо важную роль, положив начало социально-историческому изучению и истолкованию литературного наследия Блейка. Броновский низвел на землю поэта, которого эстеты и мистики предпочитали рассматривать как одинокого безумца-визио-

---

<sup>32</sup> Irving Fiske. Bernard Shaw's Debt to William Blake, p. 1.



нера, противопоставляющего обиденному миру простых людей свой мир потусторонних, неповторимо субъективных видений. Он впервые установил теснейшую связь между «космической» символикой «Пророческих книг» Блейка и теми действительными общественными и экономическими потрясениями и переворотами, которые переживали народные массы на рубеже XVIII—XIX вв. Блейк, — указывал Броновский, выразил словами «страх йоршкских поселян», разлученных с землею, «тоску ремесленников»<sup>33</sup>, у которых были отняты привычные орудия труда. Броновский иронизировал над «чистенькими» литераторами, которые осторожно пробираются сквозь «дымную образность» «Пророческих книг», аккуратно выписывая оттуда имена, встречающиеся в сочинениях мистиков, и не замечая ничего другого. «Имена эти там есть, и их стоит искать. Но мистик Сведенборг был горнорудным инспектором; деист Пейн создавал планы железных мостов; поэт Блейк пережил всю горечь промышленного переворота, видя упадок своего граверского ремесла. В ораторском пафосе «Валы, или Четырех Зоа», «Мильтона» и «Иерусалима» слышен грохот машин, войны, закона; слышны хищные крики людей, сделавших других людей своей добычей; и возмущенный ропот рабочих»<sup>34</sup>.

Перечитывая стихи Блейка в контексте голодных бунтов 60—70-х годов, лондонских мятежей 1780 г., волнений 90-х годов XVIII в. и луддитских выступлений первой четверти XIX в., Броновский приходит к выводу о чрезвычайной жизненности творчества поэта. В фантастических «пророческих» видениях Блейка исследователь улавливает отголоски глубокого смятения и тревоги народных масс, вырванных из привычных патриархальных условий существования, ввергнутых в ад капиталистической эксплуатации. Броновский показывает, как органически проходит через все творчество Блейка трагическая тема физического и духовного порабощения личности, отчуждения человека от самого себя, и как отражается пережитый художником

<sup>33</sup> J. Bronowski. William Blake: A Man Without a Mask. London, Secker and Warburg; N. Y., «Transatlantic Arts», 1947, p. 87. Подзаголовок книги — «Человек без маски» — был взят в воспоминаниях друга Блейка, художника Полмера, который так характеризовал открытую натуру поэта.

<sup>34</sup> J. Bronowski. William Blake: A Man Without a Mask, p. 85—86.



опыт буржуазных революций, разрушавших тиранию старого во имя новой тирании, в циклическом повторении прометеевского мифа, где победивший тиран становится из поборника свободы ее гонителем. В диалектике символических образов Блейка, раздваивающихся, сталкивающихся друг с другом, Броновский видит отражение объективных исторических противоречий. «Блейк взял свои противоположности в индустриальном обществе своего времени»<sup>35</sup>, — пишет он.

В книге Броновского были и спорные положения. Нельзя, например, согласиться с его противопоставлением Блейка — Шелли. Броновский приписывает «Освобожденному Прометею» Шелли — «ребячливость» и наивность, от которых якобы свободны более мрачные и сложные картины общественного развития в «Пророческих книгах» Блейка, и объясняет это верой Шелли в прямолинейно-рационалистическую утопию Годвина<sup>36</sup>. Между тем, — не говоря уже о том, что в период создания «Освобожденного Прометея» Шелли давно перерос механистическую доктрину Годвина, — он, так же как и Блейк, отдавал себе отчет в диалектической сложности общественного развития. Ликующий оптимизм последних действий «Освобожденного Прометея» был порожден не «ребячливостью» представлений поэта, а его сознательным желанием противопоставить трагической «анархии» эксплуататорского общества идеал гармонического содружества людей, в достижимости которого он был убежден. Финал «Освобожденного Прометея» в этом смысле не более и не менее наивен, чем образ «Иерусалима», который должен быть снова построен на «миллой зеленой земле Англии», у Блейка. Оба писателя были революционными романтиками, и романтические иллюзии по-своему проявлялись у каждого; но и у Блейка, и у Шелли за этими иллюзиями скрывалось важнейшее жизненное содержание.

Заслуга Броновского заключалась прежде всего в том, что он с неопровержимой убедительностью показал, как естественно и органически вырастали самые фантастические видения и пророчества Блейка из трагической социальной ломки, которую переживали в эту эпоху целые обществен-

---

<sup>35</sup> Там же, стр. 93.

<sup>36</sup> Там же, стр. 94.



ные классы — обезземеленное крестьянство и экспроприированные ремесленники, составившие резервную армию английского пролетариата.

Американская исследовательница Аннет Рубинштейн в книге «Великая традиция в английской литературе от Шекспира до Шоу» (1953) отводит Блейку видное место в разделе «Великие романтики и демократическая революция». Во многом опираясь на книгу Броновского о Блейке и развивая далее ее основные положения, она решительно возражает против «академических лжетолкований всего его творчества, которые по традиции умалчивают об актуальности его содержания и превращают яркие картины общественного зла, представавшие его воображению, в беспочвенные мистические абстракции»<sup>37</sup>. Блейк для нее — духовный сын двух революций, чья поэзия обязана своим величием тому, что в ней отразились действительные судьбы народа в этот бурный период борьбы против феодального гнета и упрочения капиталистической эксплуатации.

В том же направлении шел в изучении Блейка и Дэвид Р. Эрдман, чье ценное исследование «Блейк. Пророк против империи»<sup>38</sup> вышло в 1954 г. Если Броновский стремился прежде всего показать внутреннюю связь поэтической символики Блейка с реальным обликом капиталистического «индустриального века», в который вступила при жизни поэта Англия, то Эрдман исследует литературное и художественное наследие Блейка в связи с идейно-политической борьбой его времени.

Рассматривая поэтическое и изобразительное наследие Блейка в контексте черновых записей и набросков художника, воспоминаний и свидетельств современников, политической и литературной прессы его времени и других документов эпохи, Эрдман по-новому раскрывает идейно-политическую актуальность, чрезвычайную жизненность и остроту множества произведений, которые рассматривались ранее лишь как плоды отвлеченного «фантазерства» Блейка.

Так, например, изыскания Эрдмана дают ему возможность выдвинуть интересное предположение о том, что

<sup>37</sup> Annette T. Rubinstein. The Great Tradition of English Literature. From Shakespeare to Shaw. N. Y., The Citadel Press, 1953, p. 403.

<sup>38</sup> David R. Erdman. Blake: Prophet Against Empire.



известный рисунок Блейка «Радостный день» (прекрасный юноша, протягивающий руки к восходящему солнцу, лучи которого гонят прочь починую нечисть) ассоциировался в восприятии самого художника с воспоминаниями о захвате и разрушении возмущавшимися населением лондонской тюрьмы Ньюгет во время так называемых «Гордопловских мятежей» 1780 г.<sup>39</sup>

Другой пример подобных цепных находок, сделанных исследователем, связан с истолкованием известного рисунка Блейка (из цикла «Врата рая»). На этом рисунке, на котором стоит подпись: «Я хочу! Я хочу!» изображена фигура человека, который в лунную ночь старается установить на морском берегу высокую лестницу: как видно, он хотел бы, поднявшись по ее ступеням, взобраться в небо, на серп далекого месяца. Казалось бы, это — символ эксцентричных и бесплодных порывов одинокого воображения, напрасно рвущегося ввысь, прочь от земной тверди. Но Эрдману удалось выяснить действительный смысл этого рисунка, раскрывающийся в контексте политических журнальных споров того времени.

В «Антиякобинце» — махрово-реакционном правительственном органе, который рьяно преследовал в годы французской революции все прогрессивное в английской общественной мысли, — исследователь обнаружил карикатуру на революционных демократов, мечтающих о коренном переустройстве мира. Карикатурист высмеивал их революционные порывы, изображая их, как нелепую блажь людей, желающих достать луну с неба. Эту-то карикатуру, как видно, и опровергал своим рисунком Блейк. Его одинокий герой напрягает все свои силы, лестница тяжела для него, и серп месяца очень далек. Но человек не сдастся и его возглас «Я хочу! Я хочу!» в контексте этой художественной полемики говорит о неисчерпаемых силах человеческой мысли и воли, о безграничных возможностях прогресса.

«Пророк против империи» — этим подзаголовком своей книги Эрдман лаконично охарактеризовал непримиримость общественной позиции Блейка, обличавшего на языке сво-

<sup>39</sup> Ранее было известно, что Блейк находился в рядах бунтовщиков и был очевидцем этого события. Но непосредственный отголосок этих впечатлений в его творчестве был обнаружен только теперь.





*«Утро или Радостный день».*

Рисунок Блейка.

ей романтической символики политику английской реакции, политику войн и угнетения народов. Эта книга продолжала ту плодотворную традицию социально-исторического изучения и истолкования наследия Блейка, начало которой было положено исследованием Бронзовского.

Эти ценные исследования, однако, не положили конца посягательствам современных декадентов, мистиков и мракобесов всякого рода на оставленное Блейком наследство. В годы, непосредственно предшествовавшие двухсотлетию юбилею Блейка (1957), и в сами юбилейные дни борьба вокруг его наследия особенно обострилась.

Поэт свободной человечности, враг всяческого ханжества и мракобесия становится в эти годы предметом самых



обскурантских толкований. Церковники, которых так не терпел и так зло высмеивал Блейк, теперь цепляются за темные фразы его «Пророческих книг», стараясь подогнать их под мерку своих реакционных, разоружающих человечество учений.

Маргарет Радд в книге «Расщепленный образ. Исследование Вильяма Блейка и Вильяма Йетса» (1953) с первых же страниц объявляет, что является сторонницей «откровенно-христианского» подхода к предмету<sup>40</sup>. Ополчаясь против материалистов, которые видят в Блейке «предшественника своей жизненной философии наименьшего общего знаменателя»<sup>41</sup>, она ссылается на все «авторитеты» современного религиозного обскурантизма, от Бердяева до Элиота, усматривая в их реакционной мистике прямую аналогию с творчеством Блейка<sup>42</sup>. Ради вящего наукообразия она даже подкрепляет свой тезис о «романтической шизофрении» Блейка и ее мистическом исходе аккуратно вычерченной диаграммой: нижняя сторона равнобедренного треугольника, именуемая «я», образует с двумя другими сторонами противоположные углы, обозначенные словами: «дух» и «материя»; вершина же треугольника, где сходятся обе его боковых стороны, обозначена словом «Христос», что должно свидетельствовать о неизбежности примирения враждующих сил материи и духа — в божестве!<sup>43</sup>

Волеющим издательством над революционным, вольнодумным, гуманистическим творчеством Блейка является книжка «Вильям Блейк. Перст у горнила» (1956), принадлежащая американке Лауре де Витт Джеймс. Эта дама, — в прошлом миссионерка в Индии, где она была директрисой методистской женской школы, ныне живущая при англиканском монастыре в штате Нью-Йорк, — предприняла свой труд, как сочло нужным уведомить опубликовавшее его издательство, «исключительно ради собственного удовольствия». «Удовольствие», которое пожелала доставить себе за счет великого поэта престарелая американская пиэтистка, отнюдь не так невинно, как можно подумать. Джеймс начинает издалека, с оккультных наук и древнееврейской

---

<sup>40</sup> Margaret Rudd. Divided Image. A Study of William Blake and William Yeats. London, Routledge and Kegan Paul, 1953, p. XI.

<sup>41</sup> Там же, стр. 89.

<sup>42</sup> Там же, стр. 111—112 и стр. 129—130.

<sup>43</sup> Там же, стр. 189.



каббалы, в мистические схемы которой она пытается втиснуть романтические образы, созданные фантазией Блейка. Игнорируя все те наблюдения и выводы относительно связи его поэзии с общественной жизнью, которые формулировались англо-американскими литературоведами, она упрямо замалчивает реальный социально-исторический смысл цитируемых ею «пророчеств» Блейка, как бы ни был он ясен (как, например, в знаменитых строках «Иерусалима», обличающих индустриальное рабство детей Альбиона). Но кажущаяся «аполитичность» всего этого сочинения, изымающего Блейка из истории, чтобы растворить его в мистическом тумане, оказывается в конце концов мнимой. В философском плане, Джеймс хочет использовать наследие Блейка, чтобы, прикрываясь его именем, свести счеты с материалистическим пониманием истории. «Человеческий разум вращается в порочном круге. Холодная научная логика должна уступать дорогу неизвестному. Начала скрыты в такой же тайне после того, как мифологи закончили свои объяснения, как и до этого»<sup>44</sup>, — вещает она. По мере того, как изложение близится к концу, «тайна» начинает проясняться. Земным политическим эквивалентом божественной «Вечности», вершиной стремления человечества к богу оказывается... американский «атомный век», пророком которого Лаура Джеймс, ничтоже сумняшеся, пытается сделать Блейка. «С наступлением атомного века понятие божественной семьи снова начинает брезжить в темном сознании человека, — уверяет она. — Человеческая симпатия, наконец, получает возможность занять свое законное место на престоле человеческого сердца, — и когда это осуществится, человечество снова вступит на порог Вечности»<sup>45</sup>.

Не говоря уже о том, что стихи Блейка, которыми сочинительница прославляет эти бредовые рассуждения, не имеют к ним ни малейшего отношения, читатель наверняка усомнится в правдоподобии этой благолепной картины божественной семейственности, поддерживаемой атомными бомбами. Лаура Джеймс, однако, готова отразить любые возражения. Что ей до разрушений и страданий, от которых хочет обезопасить себя человечество! У нее на все

<sup>44</sup> Laura De Witt James. William Blake. The Finger on the Furnace. N. Y., Vantage Press, 1956, p. 44.

<sup>45</sup> Там же, стр. 115.



готов ханжеский ответ: человеку «нет другого пути, кроме как через горнило скорби», а единственное утешение заключается в том, что путь этот предначертан «свыше». «Рука господа с самого начала была на горниле. Его палец нажимал на стартер» <sup>46</sup>, — пишет Джеймс, не смущаясь тем, что в своем экстазе она уже явственно сбивается с мистического языка библии на язык военной техники.

Подобные писания могли бы показаться эксцентрическим бредом, плодом нелепой графомании, если бы не их недвусмысленная общественно-политическая целеустремленность. Здесь реакционная тенденция выступает совершенно обнаженно и крикливо. В других случаях она облекается в более благопристойные «академические» формы, что, однако, немногим меняет ее существо.

Об этом свидетельствует, например, ряд статей сборника «Божественное видение» <sup>47</sup>, вышедшего в 1957 г. под редакцией проф. В. де Сола Пинто. Анонсируемый издательством как «официальный» вклад «Юбилейного комитета» в изучение Блейка, сборник этот поражает чрезвычайной раздробленностью, «мелкостью» затронутых в нем проблем. Некоторые из вошедших в него статей представляют известный интерес. Такова, в частности, статья индийской исследовательницы, Пилу Ненаватти, ставящая вопрос о возможном влиянии на Блейка некоторых индийских мифов о сотворении мира, а также ее же разбор редкой акварели Блейка «Имя ей будет: женщина» (изображающей сотворение Евы). Интересна по материалу статья составителя сборника В. де Сола Пинто «Вильям Блейк, Айзек Уоттс и г-жа Барбо». Сопоставление «Песен невинности» и «Песен опыта» Блейка с популярными в XVIII в. религиозными гимнами Уоттса и «Гимнами в прозе для детей» г-жи Барбо позволяет судить о том, как резко полемизировал Блейк, даже пользуясь христианской символикой, — с официальной благолепно-дидактической пуританской традицией. Но автор статьи ограничивается лишь освещением текстуального материала, избегая общих выводов, которые относились бы ко всему наследию Блейка в целом и касались бы революционно-общественного зву-

---

<sup>46</sup> Laura De Witt James. William Blake. The Finger on the Furnace. N. Y., Vantage Press, 1956, p. 122.

<sup>47</sup> The Divine Vision. Studies in the Poetry and Art of William Blake, born November 28-th, 1757. London, Gollancz, 1957.



чаяния его творчества. Эта тенденция к «разобществлению» проблематики творчества Блейка и нарочитой его «спиритуализации» еще нагляднее проявляется в большинстве других статей сборника. Тон всей книги задает уже первая статья Кэтлин Рейн «Маленькая девочка, пропавшая и найденная, и погибшая душа». Подробнейшие справки и гипотезы относительно возможного знакомства Блейка с учением неоплатоников и, в частности, Профирия и Плотина, дающие автору повод усматривать в двух стихотворениях Блейка вариант мифа о скитаниях и перевоплощениях Персефоны, восходящий к ритуальным Элевзинским таинствам древности,— все это настойчиво и демонстративно выключает Блейка из современной ему Англии и ее реальных жизненных проблем, с которыми в действительности было непосредственно связано его творчество.

Такой же «имманентный» характер присущ и большинству других статей сборника. Американский ученый С. Фостер Дэмон в статье «Блейк и Мильтон» рассматривает отношение Блейка к автору «Потерянного рая», в столь нарочито абстрактном плане, что даже не находит места для того, чтобы посчитаться с таким важнейшим обстоятельством, как связь обоих поэтов с революционными традициями английского народа. Этот отвлеченно-мистический план, в котором строится весь «анализ», подчеркивается финалом статьи; «борьба идей» Блейка и Мильтона не очень вразумительно объявляется здесь «одной из величайших радостей Вечности, где воин борется за правду и именуется врага своего — братом»<sup>48</sup>.

Самодовлеющий и односторонний анализ мистической символики Блейка, «очищенной» от ее общественного подтекста, приводит к тому, что поэт-бунтарь и еретик, принадлежавший к «партии дьявола», предстает в сборнике как «прежде всего и главным образом христианский визионер»<sup>49</sup>, «по самой сути своей христианский визионер»<sup>50</sup>, как создатель «христианского эпоса»<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> S. Foster Damon. Blake and Milton. «The Divine Vision», p. 96.

<sup>49</sup> Piloo Nanavutty. William Blake and Hindu Creation Myths. «The Divine Vision», p. 165.

<sup>50</sup> Там же, стр. 179.

<sup>51</sup> Northrop Frye. Notes for a Commentary on Milton. «The Divine Vision», p. 99.



Рецензируя юбилейный сборник под редакцией де Сола Пинто в газете «Глазго Геральд», шотландский литературовед Эдвин Морган указывал на разрыв между действительными устремлениями Блейка, рожденными жизнью его страны и народа, и кабинетной схоластической ученостью его комментаторов. Приводя слова Блейка, относящиеся к одному из символических образов его «Пророческих книг», гиганту Альбиону, — «он видел Англию», — Морган утверждает, что они могли бы послужить самой лучшей эпитафией поэта. Он напоминает программно звучавшие строки Блейка:

Я пишу на Саут-Молтон-стрит  
о том, что я вижу и слышу  
В просторах Человечества,  
на улицах Лондона.

«Современные истолкователи прочертили траекторию его полета в небесных сферах неоплатоников и сведенборгианцев и правильно указали мистические источники, на которых основано многое в его творчестве, — пишет Морган. — Теперь опасность заключается в том, что его историческая прозорливость, страстная озабоченность вопросами современности и надежды и опасения, обращенные к будущему, могут быть сочтены менее интересными или показаться менее важными»<sup>52</sup>.

Тревога, высказавшаяся в статье Моргана, была совершенно обоснована. Но все же юбилей Блейка прошел под знаком более полного, чем когда-либо ранее, раскрытия жизненного, воинствующе-гуманистического смысла его произведений и приобщения к его творчеству широких читательских кругов не только в странах английского языка, но и во всем мире.

По инициативе Всемирного Совета Мира, 200-летие со дня рождения Блейка было встречено как праздник всего прогрессивного человечества.

Торжественно отметили юбилей Блейка в Советском Союзе. Публикации новых талантливых переводов С. Я. Маршак из Блейка<sup>53</sup>, а также появление целого

<sup>52</sup> Edwin Morgan. The Giant Albion: Blake After 200 Years. «The Glasgow Herald», November 28, 1957.

<sup>53</sup> См. журн. «Иностранная литература», 1957, № 10. С. Я. Маршак начал переводить Блейка еще накануне Октября (его первые



ряда критических работ о Блейке-художнике и поэте<sup>54</sup> свидетельствовали о живом интересе советской литературной и научной общественности к наследию английского революционного романтика.

Сопоставляя юбилей 1957 г. с предыдущим юбилеем Блейка, отмеченным в 1927 г. в связи со столетием со дня смерти художника, английский историк Мортон писал: «Оглядываясь на то время, поражаешься, как мало было тогда сказано о его творчестве такого, что теперь казалось бы относящимся к делу. Блейка, действительно, признавали крупным английским поэтом, но он все еще составлял частную собственность одной секты или, может быть, нескольких соперничающих сект, как поэт лишь для немногих, вдохновенный безумец, у которого ветер гуляет в голове, или,— что было почти столь же достойно с жаления,— как вдохновенный пророк, каждое слово которого должно быть принято как непогрешимое евангелие»<sup>55</sup>.

К 1957 г. положение существенно изменилось. Этому способствовало и появление таких серьезных исследований о Блейке, как монографии Броновского и Эрдмана, и осуществленное Джеффри Кейнсом полное издание стихов и прозы Блейка, включая его черновые наброски, полемические «маргиналии» на страницах прочитанных книг, позволяющие глубже заглянуть в духовный мир художника. Этому способствовал и растущий интерес широких читательских кругов к Блейку. По образному выра-

---

переводы были опубликованы в «Северных записках» за 1915—1916 гг.). Уже тогда молодой поэт резко противопоставил свою трактовку «Песен невинности» и «Песен опыта» слащавой и мажорной интерпретации Блейка у Бальмонта. Знакома русских читателей с Блейком, С. Я. Маршак отмечал как его отличительные достоинства «необычное для того времени чувство природы», «простоту и ясность формы» и «смелость воображения» («Северные записки», 1915, октябрь, стр. 73).

<sup>54</sup> Е. Некрасова. Вильям Блейк (1757—1827). «Искусство», 1957, № 8; В. Рогов. Вильям Блейк. «Культура и жизнь», 1957, № 12, и др. Говоря об изучении Блейка в СССР, нельзя не напомнить о работе рано погибшего ленинградского литературоведа М. Н. Гутнера (глава в «Истории английской литературы», т. 1, вып. 2, Изд. АН СССР, М., 1945), раскрывшего революционно-романтическую сущность Блейка.

<sup>55</sup> A. L. Morton. The Everlasting Gospel. A Study in the Sources of William Blake. London, Lawrence and Wishart, 1958, p. 9.



жению Мортонa, Блейк «выскользнул из рук своих слишком преданных поклонников, и новое поколение читателей увидело в нем поэта всего человечества. Читатели увидели, что за его несколько отпугивающей манерой письма скрывается здравый и остро критический ум, озабоченный важнейшими проблемами его времени, и что это, в основном, те же проблемы, какие занимают нас сегодня. Они нашли у Блейка глубокую, но в конце концов вполне постоянную символику, пламенное негодование и размах воображения, охватывающего весь мир с такой полнотой, к какой не мог приблизиться никто из поэтов его времени. Короче говоря, Блейка начали ценить как большого революционного поэта, истолкователя революционной эпохи»<sup>56</sup>.

Английская марксистская критика за последнее десятилетие сыграла немалую роль в возвращении подлинного наследия Блейка народу. Блейк и Фильдинг были двумя центральными фигурами, на примере которых авторы известного сборника «Этюды о социалистическом реализме и британской культурной традиции» (1953) ставили вопрос о народности классического литературного наследия и его связи с современностью.

Джек Липдсей посвятил Блейку паряду с Бернсом довольно значительное место в общетеоретической части своей работы «После тридцатых годов» (1956). Декадентским толкователям символики Блейка он противопоставил единственно правильную социально-историческую интерпретацию, показав, как неразрывно связана диалектика творчества Блейка с революционной борьбой его времени. Чем выше становился уровень социалистической сознательности английских трудящихся, замечает Липдсей, тем ближе им становились те произведения Блейка, «которые глубоко проникали в страдания масс и улавливали их революционные порывы»<sup>57</sup>.

Одной из самых интересных марксистских работ о Блейке, вышедших в юбилейный период, была цитируемая выше книга А. Л. Мортонa «Вечное эвангелие. Исследование источников Вильяма Блейка» (1958).

---

<sup>56</sup> A. L. Morton. *The Everlasting Gospel*, p. 9—10.

<sup>57</sup> Jack Lindsay. *After the 'Thirties. The Novel in Britain, and Its Future*. London, Lawrence and Wishart, 1956, pp. 221—222.



Мортон занимался изучением Блейка и ранее. В своем философско-историческом труде «Английская утопия» он посвятил интереснейшие страницы разбору социально-утопических построений Блейка и Шелли, показав, что утопическая мысль этих революционных романтиков представляла собой новый важный этап в развитии давней английской традиции, восходившей, с одной стороны, к книжной утопии Томаса Мора, а с другой — к народным фольклорным средневековым утопическим сказаниям о счастливой стране Кокань.

В «Вечносущем евангелии» (заглавие книги Мортон повторяет название поздней поэмы Блейка, фрагменты которой переведены на русский язык С. Я. Маршаком<sup>58</sup>) автор, основываясь на тщательном изучении публицистики времен английской буржуазной революции, приходит к выводу, что символика Блейка и его революционные политические взгляды во многом связаны с учением так называемых «рэнтеров» — «бешеных» (Ranters), или «антиномianцев» (Antinomians), — одной из самых левых пуританских сект времен революции, стоявшей в оппозиции к правительству Кромвеля и жестоко гонимой и при протекторате, и во времена Реставрации. Самый термин «Вечносущее евангелие», имеющий, по-видимому, программное значение для Блейка, Мортон встретил в сочинениях целого ряда республиканских публицистов и проповедников XVII в. Блейка сближает с ними не только употребление схожих символических образов, но и общность многих воззрений. Одним из важных пунктов «антиномianской» ереси было представление о том, что бог существует только в своих творениях, что человек и есть бог. Этот еретический с точки зрения господствующей церкви взгляд играет важную роль в творчестве Блейка, у которого учение о божественном достоинстве человека имеет явно бунтарский, демократический смысл. С этим связывая и проповедь неповиновения церковной ортодоксии как лжерелигии, поработающей и обманывающей людей. В «Вечносущем евангелии» (как и во множестве других поэтических произведениях Блейка) особенно резко звучит этот мотив духовного бунта против лже-пастырей и лже-пророков, восходящий, как показывает Мортон, еще

---

<sup>58</sup> «Иностранная литература», 1957, № 10.



ко временам революционной борьбы в республиканской Англии:

Христос, которого я чту,  
Враждебен твоему Христу.

. . . . .  
Что ты считаешь райским садом,  
Я назову крошечным адом.

Мы смотрим в библию весь день:  
Я вижу свет, ты видишь тень.

Поэт ополчается против «лестивого Иисуса» фарисеев, обманывающих народ:

Антихрист — лестивый Иисус —  
Мог угодить на всякий вкус:

Не возмущал бы синагог,  
Не гнал торговцев за порог

И, кроткий, как ручной осел,  
Кайафы милость бы обрел.

Бог не писал в своей скрижали,  
Чтобы себя мы унижали.

Себя унизив самого,  
Ты унижаешь божество...

*(Перевод С. Я. Маршака)*

И, наконец, как показывает Мортон, к этим же революционным «еретическим» источникам восходит и библейски-символическое представление о низвержении старого деспотического строя как о «разрушении Вавилона» и образ созидания нового Иерусалима как символ будущего желанного царства свободы, равенства и счастья на земле<sup>59</sup>.

Таким образом, «еретическая», вольнодумная общественная мысль Блейка, как и самая символическая образность, в которую она облакалась, находилась, по убежде-

---

<sup>59</sup> Книга Мортонa полностью подтвердила предположение относительно преемственной связи творчества Блейка с утопическими настроениями плебейского крыла английской революции XVII в., высказанное автором данной работы в брошюре «Уильям Блейк» (М., Изд. «Знание», 1957, стр. 6).



нию Мортонa, в живой преемственной связи с традициями жестоко преследуемых революционных течений в английском народе, загнанных в подполье Реставрацией, но сохранивших хотя бы отчасти свой авторитет в демократической среде мелких ремесленников и мастеровых до второй половины XVIII в.

Мортон указывает, что связь с этими революционно-еретическими традициями крайне левого крыла английской революции XVII в. предопределила и сильную и слабую стороны творчества Блейка: «Действительно, язык революции менялся. Старые идеи были едва понятны людям, прислушивавшимся к Пейну и Телуолу, и казались вздорным бредом умничающим последователям Бентама. Тем не менее, эти идеи послужили великому поэту средством общения с миром. Трагедия Блейка заключалась в том, что он говорил языком, который уже выходил из употребления. Он был величайшим, но также и последним из английских антиномянцев»<sup>60</sup>.

Было бы ошибкой, конечно, свести все творчество Блейка к традиции «бешеных», или «антиномянцев». К этому отнюдь и не стремится сам Мортон. Значение его книги о Блейке заключается прежде всего в том, что она показывает, как глубоко в историческую почву многовековой освободительной борьбы английского народа уходило своими корнями творчество этого художника.

Народность Блейка, — которую целиком отрицали эстетсы и декаденты, считавшие его классическим примером «поэта для поэтов», — раскрывается все глубже в ходе всемирно-исторической борьбы нашей эпохи — борьбы за социализм, утопически возведенной его пророчествами. Нельзя не согласиться с английским критиком-марксистом Арнольдом Кеттлом, который, говоря об «удивительном стихотворении» Блейка «Лондон», заметил: «Так же, как это имеет место и в отношении многого, написанного Блейком, история усиливает впечатление, производимое этим стихотворением. Я полагаю, что только после многих лет социализма и коммунизма богатства этого великого поэта будут поняты во всей их полноте»<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> A. L. Morton. The Everlasting Gospel, p. 36.

<sup>61</sup> Arnold Kettle. The Progressive Tradition in Bourgeois Culture. Essays on Socialist Realism and The British Cultural Tradition, p. 40.



Революционно-романтическая традиция Блейка входит в наше время как живое начало в историю прогрессивного искусства стран английского языка. Автор «Песен невинности» и «Песен опыта» — один из любимых поэтов романтики Этель Лилиал Войнич; предсмертное письмо ее героя, Овода, заканчивается четверостишием из трогательного стихотворения Блейка, славящего жизнь во всех ее формах:

Живу ли я,  
Умру ли я,  
Все ж мошка и  
Счастливая.

Вильям Моррис, хорошо знавший поэзию и графику Блейка, был многим обязан его символической.

Строки Блейка органически вплетаются в действие книг, изображающих самые драматические конфликты нашей эпохи: они звучат в романе Линдсея «Час выбора» (эпизод демонстрации в Лондоне), в романе Олдриджа «Я не хочу, чтобы он умирал» (в сцене решающей встречи героя с любимой им женщиной). Американский прогрессивный художник Рокуэлл Кент озаглавил словами Блейка свою недавнюю книгу «О горах и людях» (1959). Эти путевые очерки, рассказывающие о поездке автора в Советский Союз, написаны в эмоциональном ключе, заданном афоризмом Блейка: «Великие дела свершаются, когда горы и люди встречаются»<sup>62</sup>.

## 2

Бедность, неизвестность и неустанный труд были спутниками Блейка на протяжении всей его долгой, семидесятилетней жизни. «Профит никогда не отваживается переступить мой порог»<sup>63</sup>, — с горькой шутливостью писал поэт одному из своих друзей.

Официальное общественное мнение современной ему Англии либо игнорировало Блейка, либо рассматривало его как чудака, а то и безумца. Выставка картин, которую он устроил в 1809 г., прошла почти незамеченной.

<sup>62</sup> См. рец. Альберта Кана на книгу Р. Кента. «Советская культура», 9 июня 1959 г.

<sup>63</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 897.





*Автопортрет Блейка с женой*

(из записной книжки поэта).

Издатели и художники беззастенчиво эксплуатировали его; иные меценаты, — как, например, ныне заслуженно забытый, а в свое время популярный стихотворец, богатый помещик Хэйли, — считали, что оказывают Блейку великое одолжение предлагая ему иллюстрировать свои дидактические вирши, раскрашивать каминные экраны и рисовать миниатюры со всех состоятельных соседей. Такое покровительство — по тем временам обычное явление в быту художников — глубоко возмущало Блейка. Он охранял свою духовную независимость так ревниво, что один из его первых биографов, Сметэм, горько сетовал на его «твердокаменность, уверенность в себе и дух сопротивления»<sup>64</sup>, послужившие якобы источником всех его бед и лишений. В действительности, без этих достоинств Блейк не был бы самим собой ни как человек, ни как художник. Он отказался от выхлопотанного для него кем-то из друзей места учителя рисования при дворе Георга III; а его вдова, остав-

<sup>64</sup> Alexander Gilchrist. Life of William Blake. London, Macmillan, 1880, v. II, p. 333.



шаяся после смерти мужа без всяких средств к существованию, вернула обратно 100 фунтов, присланных ей в качестве пособия принцессой Софией.

Вся жизнь Блейка была поистине подвигом самоотверженного творческого труда. «В Англии,— с горечью писал он,— спрашивают не о том, есть ли у человека талант и гениальность, а о том, насколько он смирен, вежлив, добродетелен, как осел, и послушен суждениям вельмож об искусстве и науке. Если это так, то, значит, он хороший человек. Если нет, пусть умирает с голоду»<sup>65</sup>.

Поэзия Блейка, так же как и его живопись и графика, была вызовом общественной несправедливости, которую он так остро ощущал и которую так ненавидел.

Блейк вступил в жизнь в период глубокой и мучительной ломки общественно-экономического строя Англии. Ремесло уступало место машинной промышленности. Новые средства производства, умножая доходы капиталистов, лишь ухудшали положение рабочих, которые, как показывали и первые рабочие волнения конца XVIII в. и так называемое луддитское движение «разрушителей станков» в 1811—1816 гг., склонны были на первых порах считать машину своим главным и злейшим врагом. Стремительно изменялся и облик деревенской Англии: закопы об огораживании общинных земель, дававшие помещикам новые даровые имения за счет народа, лишали крова и пастбищ земледельческую бедногу. Народное недовольство прорывалось в стихийных вспышках протеста. По свидетельству Бенджамина Франклипа, за один 1769 г. он был очевидцем того, как в Англии возникали «бунты из-за хлеба; бунты из-за выборов; бунты из-за работных домов; бунты шахтеров; бунты ткачей; бунты грузчиков угля; бунты пильщиков леса; бунты матросов; бунты сторожников Уилкса; бунты носильщиков; бунты контрабандистов»<sup>66</sup>. 1769 год отнюдь не был исключением. Летом 1780 г., когда в Лондоне вспыхнул так называемый Гордоновский мятеж, многотысячная разъяренная толпа увлекла за собой молодого Блейка к стенам Ньюгетской тюрьмы, и он стал свидетелем того, как здание было по-

---

<sup>65</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 779.

<sup>66</sup> Цит. по кн.: J. Bronowski. William Blake, 1757—1827, A Man Without a Mask, p. 34.



дожжено, ворота выломаны и несколько сот заключенных выпущены на свободу.

В среде английских ремесленников, к которой Блейк принадлежал по воспитанию и общественному положению, в эту пору еще жили воспоминания о традициях и идеалах английской буржуазной революции XVII в. Революция эта, как известно, совершалась под знаменем пуританских религиозных идей. Народные массы, боровшиеся против феодально-абсолютистского строя и возведшие на эшафот короля Карла I, искренно считали себя христовым воинством, сражающимся за установление царства божия на земле. В конечном итоге победные трофеи этой борьбы были поделены между буржуазией и крупной землевладельческой аристократией, а народ по-прежнему оставался в кабале. Но в трудовых низах еще продолжали передаваться из поколения в поколение утопические мечты об установлении справедливой, «божеской» жизни на земле. Мечты эти, облакавшиеся в образы, заимствованные из Библии, восходили во многом к планам и лозунгам плебейских группировок участников революции XVII в. Несмотря на свою наивную религиозную форму, подобные воззрения резко противоречили духу господствующей англиканской церкви и жестоко преследовались ею как вольнодумные и еретические. Влияние этих религиозных социально-утопических настроений и верований в Англии можно проследить даже на первых этапах развития рабочего движения XIX в.: в массовой чартистской поэзии конца 30-х и 40-х годов еще нередко высказываются упования на божескую справедливость в противовес несправедливому закону собственников. В творчестве Блейка, с опромной поэтической силой отразившем общественно-историческую трагедию народных низов его времени — ремесленников, вытесняемых машинами, крестьян, согняемых с общинных земель, — воплотились и предрассудки и верования этих трудовых масс. Его утопическая мечта о грядущем золотом веке общественной справедливости нередко облакалась в образ царства божьего на земле, нового земного рая; а негодование против угнетателей и поработителей народа выражалось языком библейских пророчеств. Но религиозная фантастика, игравшая столь важную роль в поэзии, так же как и в изобразительном творчестве Блейка, по всему своему



бунтарскому, свободолюбивому духу решительно шла вразрез с ханжеским учением церкви, оправдывавшей сословное и классовое неравенство и призывавшей бедняков к смирению и непротивлению злу. В глазах Блейка, напротив, смирение было величайшим извращением человеческой природы, а борьба — законом всякого развития и движения вперед.

«Почему стоим мы здесь и трепещем, зывая о помощи к богу, а не к самим себе?»<sup>67</sup>, — восклицает один из его героев, титан Лос; и это чрезвычайно характерно. Понятие «бога» зачастую служило у Блейка лишь символическим образом, в котором воплощались скрытые возможности человечества и его грядущие судьбы.

«Ты — Человек, а бога больше нет.

Учись поклоняться перед своей человечностью»<sup>68</sup>.

Так вольнодумно формулировал поэт свою революционную мысль о величии человека.

Социально-утопические идеалы Блейка, связанные с национальными традициями английской революции XVII в. и более ранних средневековых крестьянских движений, также облекавшихся в Англии в форму религиозных ересей, получили могучую поддержку в тех великих революционных потрясениях, которыми ознаменовался конец XVIII в. Блейк был еще юношей-подмастерьем в ту пору, когда американские колонии Англии провозгласили себя независимыми Соединенными Штатами Америки и отстаивали эту независимость в освободительной войне.

В первом сборнике стихотворений Блейка «Поэтические наброски» (1783) выделяется, в частности, своим гражданским вольнолюбивым духом баллада «Король Гвин», повествующая о победоносной борьбе народа против «тирана-короля». Созданный здесь героический образ восставшего народа был новым словом в английской поэзии XVIII века и, несмотря на несколько стилизованную старинную форму всей баллады, отличался глубокой жизненностью.

---

<sup>67</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 487 («Иерусалим»).

<sup>68</sup> Там же, стр. 138 («Вечносущее евангелие»).



Грозным уроком для королей звучала эта песня о простых людях труда, которые взялись за оружие, чтобы отстаивать свои священные права:

Идет толпа детей и жен  
Из сел и деревень,  
И яростью звучит их стон  
В железный зимний день.  
  
Звучит их стон, как волчий вой,  
В ответ гудит земля.  
Народ идет за головой  
Тирана-короля.  
  
. . . . .  
Оставил земледелец плуг,  
Рабочий — молоток,  
Сменил свирель свою пастух  
На боевой рожок.

*(Перевод С. Я. Маршака)*

И символическим воплощением народной мощи был фантастический образ великана Гордредра, предводителя восставших, который, выйдя из глухих горных пещер, вершит расправу над тираном. Расцвет поэтического дарования Блейка, озаглавленный сборниками «Песни невинности» (1789) и «Песни опыта» (1794), не случайно совпал с годами французской революции, отблесками которой озарено и все его позднейшее творчество.

В начале 90-х годов XVIII в. Блейк принадлежал к кружку лондонских «якобинцев», — революционеров, которые не только с сочувствием следили за ходом событий во Франции, но надеялись и на перенесение французского революционного опыта на английскую почву. Сохранились воспоминания о том, как он демонстративно появлялся на улицах Лондона в красном колпаке — эмблеме свободы; нужна была незаурядная смелость, чтобы публично выразить таким образом свое сочувствие французским санкюлотам. В доме издателя Джозефа Джонсона (впоследствии брошенного в тюрьму за свои «антиправительственные» публикации) Блейк встречался с передовыми общественными деятелями своего времени. Среди них были руководители Лондонского корреспондентского общества — массовой революционно-пропагандистской организации, позднее разгромленной силами правящей реак-



ции. Блейк был знаком с Годвином — романистом и автором известного философско-политического трактата «Политическая справедливость», оказавшего глубокое влияние на передовую английскую литературу конца XVIII — начала XIX в., — и его женой Мэри Уолстонкрафт, поборницей женского равноправия (сборник ее рассказов был иллюстрирован гравюрами Блейка). Среди его друзей был также Томас Пейн — прославленный публицист, видный деятель войны за независимость США. Опубликованная Пейном в 1791—1792 гг. книга «Права человека», отстаивавшая революционно-демократические принципы переустройства общества, завоевала широкую популярность в народе и навлекла на автора бешеную ненависть реакции. Именно Блейк спас Пейна от ареста, тюрьмы, а может быть, и смертной казни, предупредив его об угрожавшей ему опасности и посоветовав бежать во Францию.

К этому времени относится работа Блейка над поэмой «Французская революция» (*The French Revolution*, 1791). Как уже упоминалось, сохранился лишь корректурный оттиск первой песни этого произведения. Уже по этой песне, однако, можно судить о характере всей поэмы — величавого героического эпоса, прославляющего французскую революцию как событие всемирно-исторического значения. По-видимому, поэма не была закончена Блейком; а может быть, рукопись ее затерялась, когда издатель был арестован.

В Англии сгущалась атмосфера реакции. После объявления войны Франции, сочувствие освободительным идеям рассматривалось как государственная измена. Чрезвычайные законы и политические процессы следовали друг за другом. Массовое революционно-демократическое движение, широко развернувшееся в Англии в начале 90-х годов, было разгромлено. Было жестоко подавлено восстание во флоте; потоплены в крови два национально-освободительных восстания в Ирландии 1789 и 1803 гг. Франция с 1794 г., после падения якобинской диктатуры, перестала быть маяком свободы. На плечах контрреволюционной термидорианской буржуазии к власти пришел Наполеон. Начался долгий период кровопролитных захватнических войн.

Блейк, однако, и в эти трудные годы не терял мужества и сохранял верность своим убеждениям. Но он чув-



ствовал себя все более одиноким. Отсутствие ясной исторической перспективы и связи с массовым освободительным движением, временно обескровленным и разбитым, придавало его напряженным духовным исканиям все более односторонний и даже болезненный характер. Всегда экзальтированный по натуре, Блейк в эту пору дает выход своим смятённым чувствам гнева, боли и надежды на будущее в темных и восторженных поэмах-«пророчествах», в которых реальный земной общественно-исторический опыт народов перевоплощается в сложные туманные, нередко с трудом поддающиеся истолкованию мистические образы-символы.

В 1803 г., когда Блейк чуть ли не единственный раз в жизни временно расстался с Лондоном и жил в приморской деревушке Фелпхем (графство Сассекс), по соседству с помещиком Хэйли, дававшим ему заказы, его постигла катастрофа. По доносу двух драгунских солдат расквартированного поблизости полка он был привлечен к суду по обвинению в мятеже. Поводом к этому обвинению послужила стычка между Блейком и солдатом, которого поэт выгнал из своего сада. Драгуны уверяли, что при этом Блейк осыпал проклятиями короля и, поскольку его видели постоянно с карандашом в руках, высказывали даже подозрение, что он снимает планы побережья в интересах вражеской Франции. За полным отсутствием улик Блейк был оправдан судом. Но это судебное преследование глубоко потрясло его, и имя Скофильда (так звали донесшего на него драгуна) часто встречалось впоследствии в его «пророческих» поэмах, становившихся все более темными и хаотическими.

После этого Блейк уже не покидал Лондона. Порывы его воображения граничили иногда с галлюцинациями. Он уверял, что замыслы его поэтических произведений диктуются ему свыше, иногда даже вопреки его воле. Сохранились рисунки, представлявшие собой якобы портреты незримо являвшихся ему видений — средневековых английских королей, Уоллеса — национального героя Шотландии, строителя египетских пирамид и даже... Духа Блохи! Впрочем, в том, что сам Блейк рассказывал о своих «видениях», многое, возможно, имело иносказательный смысл, подразумевая кипучую и напряженную деятельность поэтической фантазии.



Кроме немногих близких друзей, никто из встречавших этого чудаковатого курносого старичка-гравера, бедно, но аккуратно одетого по моде XVIII в., в короткие, до колен брюки, чулки и башмаки с пряжками, не догадался бы, что в его воображении разворачивались и ложились на бумагу грандиозные космические видения борьбы титанических сил, заката старых и рождения новых богов и пробуждения воскресшего человечества к новой гармонической жизни. Далеко не все из написанного Блейком дошло до нашего времени. Полный свод стихов и прозы Блейка (включая его письма) составляет объемистый том, насчитывающий около тысячи страниц убористого шрифта. Но известно, что после смерти вдовы Блейка прежний друг его, художник Тэтэм, собственноручно сжег все оставшиеся у нее рисунки и сочинения покойного поэта (в количестве сотни рукописных томов), придя к изуверскому убеждению, что все они «вдохновлены дьяволом».

### 3

Оригинальность литературного дарования Блейка ярко проявилась уже в его первом сборнике «Поэтические наброски» (*Poetical Sketches*, 1783), куда вошли песни, баллады, стихотворения в прозе, а также драматические фрагменты, написанные в 1769—1778 гг., т. е. в возрасте от двенадцати лет до двадцати одного года. Сборник этот и сейчас поражает не только свежестью поэтического чувства, но и богатством и многообразием тем и жанров. Блейк вступил в английскую литературу в тот период, когда блестящая, остроумная, но холодноватая рассудочная поэзия Попа и других классицистов уже отеснялась на второй план творчеством поэтов-сентименталистов — Томсона, Юнга, Грея, Каупера и других. Несомненной исторической заслугой сентиментализма было то, что он расширил границы поэзии, дав простор лирическому выражению чувства, разработав средства более естественного и душевного изображения природы и повседневного быта, чем было принято в классицистической поэзии. Но в поэзии сентименталистов обнаруживались свои условности, появлялись свои общие места: задушевность нередко переходила в слащавость, умиленное созерцание



красот природы и глубин собственного «я» рисковало переродиться в дидактику, не менее опасную для истинного искусства, чем умничающее риторическое красноречие классицистической школы.

Два поэта конца XVIII в., используя то ценное, что было достигнуто сентиментализмом, сумели преодолеть его слабости. Это были Бернс и Блейк. При всем своеобразии творчества каждого из них, общим достоинством обоих было то, что стремление к естественности и простоте в искусстве никогда не перерождалось у них в манерность, в жеманную позу «чувствительного», довольного собой созерцателя. Это исключалось прежде всего благодаря энергии, жизненности и глубине страстей и убеждений, которые их вдохновляли, а также благодаря тесной связи обоих поэтов с национальными поэтическими традициями. У Бернса эта связь была особенно очевидна. У Блейка она проявлялась менее последовательно. Но в «Поэтических набросках» многое свидетельствует о том, как живо и творчески самобытно воспринимал Блейк и традиции народно-песенного творчества и традиции классической английской поэзии времен Возрождения и XVIII в. Народные песни и баллады в эту пору вообще начинали привлекать все более пристальное внимание собирателей, критиков и поэтов и как исторический памятник национального прошлого, и как произведения, полные неповторимой художественной прелести. Перси издает свой сборник старых английских баллад, ставший памятной вехой в истории английской поэзии. Бернс, а позднее молодой Вальтер Скотт собирают и издают шотландские народные песни и баллады. Грей в ряде своих стихотворений обращается к мотивам фольклора; Коллинз посвящает самую оригинальную из своих од народным суевериям, отразившимся в деревенских преданиях и поверьях. Юный, трагически погибший Чаттертон подражал языку средневековой литературы и писал баллады и песни от лица древних «бардов».

«Поэтические наброски» показывают, что Блейк с детства, самоучкой, приобщился к богатствам устного народного-поэтического творчества. В его песнях и балладах схвачен самый дух фольклора: непосредственность интонаций, лаконическая простота и выразительность образов, напевность речи. Но вместе с тем, автор «Поэтических



набросков» многому учиться и у классических мастеров английского стиха — у Спенсера, у Шекспира, у Мильтона, — при этом здесь еще не столько у Мильтона-эпика, создателя «Потерянного рая», сколько у молодого Мильтона-лирика, духовного сына Ренессанса, автора «L'Allegro» и «Il Penseroso», двух лирических этюдов противоположных настроений — веселости и грусти (позднее иллюстрированных Блейком-художником).

В «Поэтических набросках» ярко и многообразно отразилось и радостное жизнелюбие, столь характерное для Блейка, и богатство его духовных интересов, проявлявшихся в неустанных экспериментах и поисках. Так, например, суровая героическая баллада о народе, свершившем расправу над королем Гвином, соседствует с пышным затейливо метафорическим «Подражанием Спенсеру». Вслед за величавым шествием античных богов, к которым обращается поэт в этом «Подражании», появляется жанровая картинка «Жмурки» — юмористическое изображение проделок и забав молодежи, собравшейся на посиделки в долгий зимний вечер. А за этим бытовым этюдом следует несколько сцен из «Эдуарда III», в которых Блейк пытался воскресить величавый патриотический дух исторических хроник Шекспира.

В «Поэтических набросках» Блейк еще пробовал свои силы. В «Песнях невинности» и «Песнях опыта» он нашел свой неповторимый поэтический голос; его талант проявился здесь во всем своеобразии и блеске.

Отделенные друг от друга пятью годами (1789—1794), — и притом такими революционными годами, которые по своему социально-историческому содержанию равнялись многим десятилетиям постепенного развития, — эти два цикла, вместе с тем, могут рассматриваться как единое художественное целое. Так рассматривал их впоследствии и сам поэт, объединивший их общим заглавием с поясняющим подзаголовком — «Изображение двух противоположных состояний человеческой души» (*Songs of Innocence and Experience shewing the two contrary states of the human soul*).

В «Песнях невинности» земля рисуется царством радости и мира. Дети — главные действующие лица этих стихотворений. Их дружелюбие, доверчивость, ясная и светлая веселость предстают в изображении поэта как



проявление лучших, естественных свойств человеческой природы. Религиозная символика, столь характерная для Блейка, проявляется и в этом цикле. Образы няни, заботливо пестующей своих маленьких питомцев, пастуха, оберегающего стадо, отца, который спешит найти и вернуть домой заблудившегося ребенка, имеют в истолковании поэта свой мистический подтекст, как бы символизируя небесные силы, «опекающие» людей. Но вместе с тем, по общему своему духу и настроению «Песни невинности» полны земной, человеческой жизнерадостности. В них нет места зловещей антигуманистической идее «первородного греха», которую так настойчиво проповедовала господствующая протестантская церковь, как нет места и учению об умерщвлении плоти и о бренности земной жизни. Напротив, в стихах Блейка счастье предстает как естественное, нормальное состояние всего живущего на земле. В этом смысле он теснейшим образом связан с гуманистическими традициями Просвещения, провозгласившего право человека на счастье естественным законом самой природы, по которому должно равняться и общество.

В великолепной «Песне смеха» Блейк создает пейзаж, в котором образы сливаются со звуками. Смеются зеленые леса, смеется ручей, смеются луга и холмы и самый воздух; и даже кузнечик вторит своим смехом трем маленьким девочкам — Мэри, Сьюзен и Эмили, которые поют: «Ха, ха, ха!». В стихотворении «Радость-дитя» он славит жизнь устами новорожденного младенца:

— Мне только два дня.  
Нет у меня  
Пока еще имени.  
— Как же тебя назову?  
— Радуюсь я, что живу.  
Радостью — так и зови меня!  
Радость моя —  
Двух только дней,—  
Радость дана мне судьбою.  
Глядя на радость мою,  
Я пою:  
— Радость да будет с тобою!

(Перевод С. Я. Маршака)



Природа предстает здесь как гармоническое содружество всего живого. Стихотворение «Сон» рассказывает о том, как светлячок и жук спешат на помощь заблудившемуся ночью муравью, чтобы показать ему дорогу домой. В стихотворении «Весна», звонком и стремительном, как журчанье весенних ручьев, в общем ликующем хоре сливаются и пенье птиц, и детские голоса, и блеянье ягнят.

«Песни опыта» резко нарушают эту гармонию.

Глубокий внутренний драматизм определяет соотношение обоих лирических циклов. Поэт как бы спорит с самим собой. То, что утверждается в первом цикле, опровергается во втором. Меняется в корне самое отношение к жизни: радостное и светлое, детски простодушное восприятие мира в «Песнях невинности» сменяется в «Песнях опыта» жестокой и страшной картиной бытия, внушающей и поэту и читателю новую, горькую и печальную, мудрость опыта.

Это столкновение «двух противоположных состояний человеческой души» оказывается тем более драматичным, что Блейк настойчиво, демонстративно подчеркивает связь второго цикла с первым, возвращаясь снова к затронутым ранее темам, — более того, зачастую давая стихотворениям из «Песен опыта» те же названия, какие носили стихотворения, входившие в «Песни невинности». Но как отличаются они друг от друга!

Вот, например, идиллическое изображение Лондона, развернутое в стихотворении «Святой четверг» в «Песнях невинности»:

По городу проходят ребята по два в ряд,  
В зеленый, красный, голубой одетые наряд.  
Седые дядьки впореди. Толпа твчет под своды  
Святого Павла, в гулкий храм,  
шумя, как Темзы воды...

Какое множество детей — твоих цветов, столица.  
Они сидят за рядом ряд, и светятся их лица.  
Растет в соборе смутный шум —  
невинный гул ягнят,  
Ладони сложены у всех, и голоса звенят...

(Перевод С. Я. Маршана)



А вот трагическое истолкование той же темы, под тем же заглавием, в стихотворении «Святой четверг», входящем в «Песни опыта»:

Да чем же этот праздник свят,  
Когда богатый край такой  
Рожденных в нищенстве ребят  
Питает жадною рукой?

Что это — песня или стон  
Несется к небу, трепеща?  
Голодный плач со всех сторон.  
О, как страна моя нища!

*(Перевод С. Я. Маршака)*

Тот же принцип резких контрастов, вопиющих противоречий выдерживается последовательно всюду. Так, стихотворению «Детская радость» противостоит «Детская скорбь», «Божественному образу» — гимну во славу человека как воплощения Жалости, Милосердия и Миролюбия — соответствует горько-ироническое стихотворение «Сущность человека», провозглашающее, что все эти добродетели могут процветать лишь благодаря чужой беде, себялюбию и взаимному страху. Сама природа, в «Песнях невинности» полная ликования и гармонии, теперь, в «Песнях опыта», таит в себе темные, печистые и зловещие силы. Поэт пишет о розе, подточенной невидимым червем («Больная роза»), о древе ненависти, вспоенном страхом и слезами, плоды которого прекрасны, но смертельны («Ядовитое дерево»), о саде любви, превращенном в кладбище («Сад любви»):

Когда в Сад Любви я вошел,  
То взор мой впервые упал  
На часовню, что ныне стоит  
Где я на лужайке играл.

. . . . .

И увидел я вместо цветов  
Могил нескончаемый ряд,  
И священники в черном опутали терном,  
Ходя вокруг ограды, мечты и отрады.

*(Перевод В. В. Розова)*



Ласковому лепету счастливого ребенка, который слышится в стихотворении «Ягненок», противостоят грозные и суровые интонации стихотворения «Тигр». Изумительный по своей выразительности образ злобного и страшного хищника вырастает здесь в своего рода обобщенный символ мирового зла. Вопросая, как создано это чудовищное существо, поэт, в сущности, спорит с собственным представлением о благостном и человеколюбивом боге, выраженным в «Песнях невинности»:

Тигр, о тигр, светло горящий  
В глубине полночной чаши!  
Кем задуман огневой  
Соразмерный образ твой?

В небесах или в глубинах  
Тлел огонь очей звериных?  
Где таился он в веках?  
Чья нашла его рука?

. . . . .  
Неужели та же сила,  
Та же мощная ладонь  
И ягненка сотворила  
И тебя, ночной огонь?

*(Перевод С. Я. Маршак)*

Гневом и скорбью дышат строки замечательного стихотворения «Лондон» — эмоциональной вершины «Песен опыта». Вместо зеленого приволья «Песен невинности» перед нами город, где все сдано на откуп — и улицы, и даже воды Темзы. В лице каждого проходящего поэт видит следы горя, признаки слабости; в звуке любого голоса, в любом детском крике ему слышен звон «духовных цепей», которыми скован народ. Тема общественной несправедливости проходит сквозь все стихотворение, воплощаясь в смелые романтические образы-символы, которые при всей своей фантастичности заключали в себе подлинную жизненную правду. Поэт видит, как стон солдата стекает кровью со стен королевского дворца, как проклятия уличной девки превращают супружеское ложе новобрачных в зачумленный погребальный катафалк.

«Опыт», которым вдохновляется Блейк в своем втором лирическом цикле, раскрывается, таким образом, как



опыт общественный, основанный на проникновении в действительные, напряженные и мучительные противоречия социально-исторического развития. В «Песнях опыта» в фантастической, романтически преображенной форме отразились и горестное обнищание трудовой, ремесленной, рабочей и деревенской Англии, и растущая власть чистогана, и духовная тирания церкви, и уроки Термидора во Франции и торийской реакции в Англии, растоптавших, казалось, первые всходы Свободы.

Но «Песни опыта» нельзя воспринять и как вопль уныния, как последний стон смертельно раненного бойца, сдающегося на милость победителей. В трудное время, когда немало английских литераторов, еще недавно заигрывавших с революцией, спешило отречься от «крамольных» якобинских идей свободы, равенства и братства народов, Блейк оставался верен своим убеждениям вольнодумца-бунтаря, врага феодальной, собственнической и церковной тирании. Это сказалось и в силе негодования и сарказма, эмоционально окрашивающих «Песни опыта», и в том пафосе духовных исканий, которым они проникнуты. Если героями «Песен невинности» выступали по преимуществу дети с их светлым, нерассуждающе-ясным взглядом на мир, то лирическим героем «Песен опыта» становится сам поэт и прежде всего — его пытливая, беспокойная и дерзкая, неустанно ищущая мысль.

Блейк в этом смысле остается сыном своего века — века Просвещения, когда передовая буржуазно-демократическая общественная мысль призывала на суд разума все феодальные учреждения и верования. Но вместе с тем, глубокие революционные потрясения конца XVIII в. и их социальные результаты, во многом столь непохожие на то, к чему стремились и на что надеялись свершавшие революционный переворот народные массы, убедили его в недостаточности и узости просветительского культа разума как вершителя человеческих судеб. В творчестве Блейка проявилась по-своему с большой наглядностью та романтическая «реакция против французской революции и связанного с нею просветительства»<sup>69</sup>, которую Маркс считал естественным явлением

---

<sup>69</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXIV, стр. 33—34.



общественной мысли того времени. Рассудочность просветителей, механистический характер их материализма, с точки зрения Блейка, не соответствуют действительной сложности противоречивых и бурных закономерностей развития жизни, обнаруживших себя с особенной силой в пору промышленного и аграрного переворота в Англии и французской революции.

Стихийная диалектика, проявляющаяся в замысле «Песен невинности» и «Песен опыта», была своего рода попыткой восполнить недостаточность просветительского представления о мире, которую остро ощущал поэт. В то время как просветители считали, что человеческая природа повсюду одинакова и что Разум диктует людскому роду единые для всех времен и народов законы, Блейк стремится в этих лирических циклах уловить и воссоздать противоречивое движение и объективной жизни, и поэтического сознания, ее воспринимающего. Внутреннее развитие Блейка от «Песен невинности» к «Песням опыта» идет путем борьбы противоположных представлений о мире, — борьбы, в ходе которой поэтическая мысль стремится глубже и полнее постичь сущность человеческой жизни.

При этом нельзя считать, что в «Песнях опыта» Блейк пачисто отвергает или осмеивает ту радостную, сияющую картину земного бытия, которая была развернута в «Песнях невинности». По убеждению Блейка, «невинность» живет в содружестве с мудростью, но никак не с невежеством<sup>70</sup>. «Песни невинности» сохранили свою поэтическую ценность в глазах художника и рядом с «Песнями опыта». Но «мудрость» первого из этих двух лирических циклов выглядела теперь скорее как мудрость утопического идеала, еще не воплощенного в действительность. В свете трагических «Песен опыта», где жизнь Англии предстала в ее действительном мрачном, бесчеловечном виде, идиллический мир «Песен невинности» возникал перед читателем как поэтическая утопия, как утверждение потенциальной гармонии и красоты, которые могут и должны стать естественным законом человеческой жизни.

Так появляется в творчестве Блейка столь важная для всех его позднейших «пророческих» книг социально-утопическая тема золотого века человечества. К теме этой

---

<sup>70</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 372.



предстояло обратиться несколько позже и великим поэтам английского революционного романтизма — Байрону и в особенности Шелли, который в «Освобожденном Прометее» и других произведениях вдохновенно предрек грядущее раскрепощение человечества и расцвет новой, прекрасной жизни на преображенной земле.

В этом направлении устремлялась и поэтическая фантазия Блейка. Патетически звучащая утопическая тема золотого века или «земного рая» проходит в дальнейшем через всю его поэзию. А неразрывно переплетаясь с нею, развивается, облекаясь в различные, иногда прозрачные, иногда очень сложные и темные символические образы, тема социального и духовного порабощения человека человеком. Протест против этого порабощения, борьба за восстановление поправленной человечности воодушевляют Блейка. Его убеждение в великой действенной силе искусства как средства преобразования мира было идеалистическим и утопичным; оно проистекало из неполного представления о реальных законах общественного развития человечества. Но в своей романтической наивности Блейк бесконечно возвышается над теми своими эстетскими подражателями, которые воображают, что следуют его заветам, уходя от жизни в мир надуманных и темных субъективистских образов. Для Блейка, по его глубокому убеждению, искусство, обобщающее жизнь в грандиозных, символических образах, было не средством бежать от мира, а самым действенным способом вмешаться в судьбы народов и способствовать грядущему счастью человечества.

Предвидя обвинения в фантазерстве и неправдоподобии, он настойчиво пояснял, что его искусство вырастает из жизни, понятой не так, как понимают ее буржуазные утилитаристы. «Все, что я пишу, я вижу в этом мире, но не каждый видит одинаково. В глазах скупца гиней — куда прекраснее, чем солнце, и истрепанный кошелек с деньгами обладает более красивыми очертаниями, чем лоза, усыпанная виноградными гроздьями. Дерево, которое у одних вызывает слезы радости, в глазах других всего лишь зеленый предмет, загораживающий дорогу. Одним вся Природа кажется смешной и уродливой, и с ними я не буду считаться в своих замыслах; а некоторые и вовсе почти не видят Природы. Но в глазах человека с



воображением Природа — это само Воображение. Каков человек, так он и видит» <sup>71</sup>.

В этом письме Блейка важно отметить и его резкое противопоставление подлинно человеческих ценностей интересам денежного мешка, и ту особую роль, которую поэт придает в связи с этим воображению. Так же как впоследствии Шелли (пришедший к этому независимо, но сходным путем), Блейк видит в воображении — драгоценнейшую способность человека, позволяющую ему постигать такие закономерности жизни, которые скрыты от обывательского рассудка и расчета. «Реальный человек — это Воображение» <sup>72</sup>, — писал Блейк. В одном из его стихотворений появляется автобиографический образ поэта — «барда», которому открыто одновременно «Прошедшее, Настоящее и Будущее» <sup>73</sup>. Его поэмы — «видения» или «пророчества» пронизаны глубоким убеждением в потрясающей важности и актуальности для всего человечества тех истин, которые открыты в них.

Это убеждение обусловило обличительную, негодующую страстность и «Песен опыта» и позднейшей поэзии Блейка. Уверенность в жизненной значительности, весомости, разящей силе правдивого поэтического слова, которую между строк ощущает в его произведениях читатель, придает значительность и величавость даже самым причудливым романтическим обобщениям поэта. Так в английскую поэзию неотъемлемой частью вошли главные символические образы «Песен опыта» — и трагическая картина «сданного на откуп» Лондона; и злое изображение церковников-черноризцев, которые бродят по «Саду любви», обвивая колючими терниями все живые радости и желания; и страшная притча о ребенке, замученном изувером-священником во славу церковного фанатизма («Погубленный маленький мальчик»).

Обличительное начало в поэзии Блейка неотъемлемо от начала утверждающего. Поэт отвергает и предает осмеянию все, что, по его мнению, посягает на естественные права человека, все, что враждебно его природе.

---

<sup>71</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 835 (письмо д-ру Траслеру от 23 августа 1799 г.).

<sup>72</sup> Там же, стр. 820.

<sup>73</sup> Там же, стр. 65.



Сатирическое дарование Блейка проявилось с особенным блеском в «Пословицах Ада» — цикле лаконичных, язвительных и дерзких изречений, образующих составную часть его в остальном очень туманного, с трудом поддающегося расшифровке произведения «Брак Неба и Ада» (*Marriage of Heaven and Hell*, 1793). «Еретический», вольнодумный и бунтарский характер творчества Блейка обнаруживается здесь уже в самой смелости, с какою поэт, бросая вызов официальному церковному вероучению, предоставляет слово дьяволу как глашатаю правды и выражает свои заветные мысли в виде «Пословиц Ада».

Цикл «Пословицы Ада» построен, по-видимости, беспорядочно; их не связывает определенное тематическое единство. Но нетрудно заметить основную воинствующе-гуманистическую тенденцию всего этого цикла афоризмов. Его итогом недаром служит замечательная мысль, многое объясняющая в характере бунтарской «мистической» фантастики Блейка. Напомнив, что, начав с наивного обожествления всех явлений природы и видов человеческой деятельности, люди постепенно привыкли верить в порождения собственной фантазии и подпали под власть церкви, Блейк заключает: «Так люди забыли, что все божества живут в человеческой груди».

Таким образом, духовный пафос «Пословиц Ада» заключается в стремлении восстановить поправное достоинство человеческой природы, вернуть человеку право на всю полноту земного счастья. Красной нитью сквозь «Пословицы Ада» проходит мысль о противоестественности ханжеских представлений о нравственном и безнравственном, дозволенном и недозволенном, исповедуемых моралью и религией господствующих классов. Блейк отстаивает право человека на удовлетворение всех его потребностей, выражая это в парадоксальной форме: «Лучше умертвить младенца в колыбели, чем лелеять неосуществленные желания». Человек для него является высшей мерой всех вещей: «Там, где нет человека, природа бесплодна». Он отстаивает права пытливого человеческого мышления, которому отказывается ставить какие-либо границы. «Чтобы узнать, что для тебя достаточно, ты должен знать, что для тебя более, чем достаточно», — восклицает он, как бы споря с буржуазными проповедниками морали самоотречения и самообуздания. Свобода и



честность мысли, с его точки зрения, основное, что отличает настоящих людей от ханжей и подлецов: «Будь всегда готов высказать откровенно то, что ты думаешь, и низкие люди будут избегать тебя».

Но вместе с тем Блейк, — и в этом его основное отличие от гуманистов Просвещения, — отказывается считать отвлеченный Разум надежным спасителем общества. Опыт революции, зрелище народных масс, штурмующих Бастилию, отразились в его великолепном афоризме: «Тигры гнева мудрее, чем клычи поучения». Характерно и его скептическое недоверие к буржуазному благоразумию: «Благоразумие — это богатая, безобразная старая дева, за которой ухаживает бессилие». Автор «Пословиц Ада» призывает людей не только мыслить, но и действовать, смело порывая с традициями прошлого, если они мертвы. «Веди плуг свой и телегу свою по костям мертвецов», — восклицает он. Радость и смысл жизни для него в энергии, в действии: «В стоячей воде жди отравы».

Замечательны философские обобщения, выраженные в «Пословицах Ада». В оригинальной, поэтической форме Блейк снова и снова высказывает здесь свое глубокое убеждение в безостановочности вечного, противоречивого движения жизни. «Вечность влюблена в создания времени», — восклицает он. Он высказывает гениальную догадку о развитии как законе бытия природы: «Понадобился труд веков, чтобы создать крошечный цветок».

Это представление о всеобщем развитии и движении он распространяет и на область сознания. Представления людей о мире меняются, становятся вернее и глубже; смутные догадки, проверяемые опытом, превращаются в точное знание. «То, что сейчас доказано, некогда существовало лишь в воображении», — пишет Блейк.

Возвращаясь снова и снова к осмеянию ханжеской морали церковников, он прибегает к дерзкому сравнению: «Подобно тому, как гусеница выбирает самые прекрасные листья, чтобы положить на них свои яйца, так и священник налагает свое проклятие на прекраснейшие радости».

Целый ряд «Пословиц Ада» славит великолепие земной, материальной, чувственной природы. Блейк пишет об этом с особой, вызывающей смелостью, нарочито доводя до предела парадоксальную резкость и остроту своей мысли. «Гордость павлина — слава господ», — пишет он.



«Похоть козла — щедрость господ». «Ярость льва — мудрость господ». «Нагота женщины — творение господ».

Обличая, как и в «Песнях опыта», скрытую связь религии и законности с теми пороками и преступлениями, которым они по видимости противостоят, в действительности лишь способствуя их умножению, Блейк восклицает: «Тюрьмы построены из камней Закона, публичные дома — из кирпичей религии»<sup>74</sup>.

«Брак Неба и Ада», где островки ярких и жизненных образов лишь изредка проглядывают из тумана мистических абстракций, уже предвещает позднейшее творчество Блейка, автора «Пророческих книг». Можно лишь гадать, как стала бы развиваться поэзия Блейка, обладай он хотя бы такими возможностями общения с широким, массовым читателем, какие были, например, у его современника Бернса, чьи песни и сатиры зачастую распространялись в народе устно или в рукописных списках. Во всяком случае, несомненно, что направление, принятое творчеством Блейка с середины 90-х годов XVIII в., в значительной мере определялось уродующим, искажающим воздействием обстановки, созданной в Англии так называемыми «законами о затыкании ртов», положившими начало преследованиям всех форм радикально-демократического движения.

Трагическое одиночество Блейка в этих условиях было фактом не только его личной, но и его творческой биографии. В силу этого вынужденного одиночества, лишенный творческого общения с народной аудиторией, Блейк как поэт все более замыкался в самом себе и фетишизировал создания собственного воображения, преклоняясь перед ними, как перед подлинной реальностью. Начиная с середины 90-х годов в его поэтических произведениях все заметнее обнаруживаются две особенности: настойчивое стремление поэта осуществить свою высокую гражданскую миссию спасителя общества, духовного руководителя народа, а вместе с тем, чрезвычайная туманность представлений о том, какими средствами может быть осуществлена эта миссия. Это создавало почву для усиления мистических настроений в поэзии Блейка. Эти тенденции

---

<sup>74</sup> Все «Пословицы Ада» цитируются по книге: Blake. Poetry and Prose, 1939, p. 183—185.



обостряются до предела в «Пророческих книгах» Блейка, где поэзия зачастую граничит с мистическим бредом.

Пластическая конкретность, выпуклость и осязаемость образов, столь характерная для лучших образцов его лирики, сменяется здесь расплывчатостью и неясностью очертаний. Гигантские фигуры, выступающие на авансцену вместо людей, теряют приметы живых существ: они не имеют ясного облика, индивидуального характера — это зыбкие и туманные символические воплощения времени, пространства, стихий природы, судеб человечества.

Если другие английские поэты-романтики охотно обращаются в своем творчестве к образам, заимствованным из древних мифологий — еврейской, греческой, римской, индийской, — то Блейк предпочитает строить свою собственную мифологию. Он отчасти опирается при этом на Библию, трактуя на свой, еретически-бунтарский лад легенду о восстании Сатаны и его мятежных ангелов против бога. Характерно его замечание о внутренних противоречиях «Потерянного рая» Мильтона и то объяснение, которое Блейк дает им: «Когда Милтон писал об ангелах и о боге, он писал в цепях; когда же он писал о дьяволах и об аде, то он писал свободно. Причина этого в том, что он был истинным поэтом и принадлежал к партии дьявола, сам того не зная»<sup>75</sup>. В этом отношении Блейк во многом предвосхитил Байрона, создателя величественного образа Люцифера («Каин») и других отпавших от бога ангелов («Небо и земля»), а также и Шелли, который именно Сатану считал действительным героем библейского предания. Блейк остро сознавал, как крамольно с точки зрения господствующей церковной ортодоксии и государственной законности его истолкование Библии, «Защита Библии в настоящем 1798 году стоила бы человеку жизни»<sup>76</sup>, — гласит одна из его тогдашних записей.

Библейские предания служат для Блейка в «Пророческих книгах», однако, лишь отправным пунктом для создания собственной сложной и причудливой мифологии. Он пользуется при этом и некоторыми мотивами античных мифов (борьба Прометея с Зевсом, смена поколений

---

<sup>75</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 182.

<sup>76</sup> Там же, стр. 750.





Гравюра Блейка из цикла иллюстраций к «Книге Иова».



богов); а вместе с тем, по-видимому, многое черпает и в сочинениях средневековых и современных ему мистиков. от Якоба Беме до Сведенборга.

В поэме «Америка» (1793) — одной из первых «Пророческих книг» — еще появляются имена реальных исторических деятелей — Вашингтона, Франклина, Пейна и других руководителей американской войны за независимость. Но действие тут же отвлекается от конкретной национально-исторической почвы и расплывается в надземных космических туманностях. Позднее подобные прямые исторические ассоциации появляются в «Пророческих книгах» все реже; они становятся все более зашифрованными и произвольными.

Иногда в именах мифологических героев Блейка можно обнаружить определенное смысловое значение. Так, например, Лос (Los) Блейка, по-видимому, представляет собой производное от слова Sol (лат. «солнце»); Орк (Ork) — возможно, производное от слова Cor (лат. «сердце»). Чаще, однако, это произвольные, фантастические и по своим призрачным очертаниям и по наименованиям символические фигуры.

Под общим названием «Пророческих книг» известен целый ряд поэм Блейка, над которыми он работал приблизительно с 1793 по 1820 г.: «Видения дочерей Альбиона» (Visions of the Daughters of Albion, 1793), «Америка» (America, 1793), «Европа» (Europe, 1794), «Первая книга Юрайзена» (The First Book of Urizen, 1794), «Книга Ахании» (The Book of Ahania, 1795), «Книга Лоса» (The Book of Los, 1795), «Вала, или четыре Зоа» (Vala or the Four Zoas, 1795—1804), «Мильтон» (Milton, 1804—1808), «Иерусалим; эманация гиганта Альбиона» (Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion, 1804—1820). Многим из них он сам дал подзаголовок «пророчество», и всем им присущ патетический тон откровения.

Было предпринято немало попыток «упорядочить» и истолковать мифологическую символику Блейка то в свете современного фрейдистского психоанализа, то в духе мистических «оккультных» учений...

Не говоря уже о методологической несостоятельности таких истолкований Блейка, надо сказать, что возведение его мифологии в некую целостную систему не представляет научного и эстетического интереса. Его «мифотвор-



ческая» фантастика не укладывается в определенную схему. В творчестве Блейка — как, впрочем, и большинства поэтов-романтиков — *движение* поэтической мысли, полет фантазии, порывы лирического чувства сами по себе бывают нередко гораздо важнее и значительнее, чем те прямые конечные «выводы», к которым они приводят. Если искать в «Пророческих книгах» выкристаллизованную, четкую систему пластических образов, подобную той, какая, например, представала читателям в «Песнях невинности», то придется согласиться с пессимистическим суждением английского критика Бэрдета, сравнившего «Пророческие книги» Блейка с «великолепными развалинами» эпической поэмы<sup>77</sup>. Но если рассматривать эти странные, хаотические произведения как воплощение творческих *исканий* Блейка, то они предстанут перед нами, как попыные живой, волнующий документ литературной истории.

В предисловии к одной из этих поздних поэм Блейк писал: «Милый читатель, прости мне то, чего ты не одобришь, и полюби меня за ту энергию, с какой я вкладывал в работу мой талант»<sup>78</sup>. К этому трогательному обращению поэта нельзя не прислушаться.

В «Пророческих книгах» проявился глубокий кризис творческого сознания Блейка. Но вместе с тем, сквозь мистический бред здесь проступают то более смутно, то более ясно образные обобщения нового социально-исторического опыта, воспринятого художником. Повествуя о фантастической борьбе богов и богинь, в которую вовлечены целые континенты, планеты, все стихии мироздания, даже само пространство и время, поэт вместе с тем говорит языком своей темной романтической символики и об очень реальных жизненных вещах. В подтексте его «пророчеств» — судьбы униженного, поработленного, но рвущегося к свободе и счастью человечества. Скорбя о его падении, Блейк неизменно предвещает и его грядущий расцвет.

---

<sup>77</sup> Osbert Burdett. William Blake. London, Macmillan, 1926, p. 17.

<sup>78</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 433 (Предисловие к поэме «Иерусалим»).



Тираноборческая тема проходит грозным лейтмотивом через все «Пророческие книги» Блейка. Знаменателен созданный им зловеющий образ Юрайзена — холодного, мертвенно-жестокоего деспота, который до поры до времени поработил себе все живое. Он предстает на рисунках Блейка в виде сурового старца; его атрибуты — циркуль, весы; измеряя и взвешивая все сущее, он хотел бы подчинить весь мир своей цепенищей власти. Против него восстают стихийные силы огня, света, свободы. Имена их меняются: иногда это Лос, иногда — Орк или Фузон. Но снова и снова перед нами разворачивается конфликт могучих противоборствующих сил, возвещающий конец мертвенному, неподвижному царству Юрайзена. Вечное движение, вечная смена противоположностей — таков закон жизни, провозглашаемый «Пророческими книгами» Блейка.

Борьба богов в его «Пророческих книгах» сложна и противоречива по своим результатам; победа нового над старым становится исходным пунктом новых мук, новых борений. Так, Лос, дух света и огня, побеждает слепую, мертвенную тиранию Юрайзена; но, победив, он сам становится таким же деспотом по отношению к своему юному сыну, пламенному Орку. Предвидя в нем будущего противника, Лос свершает над сыном страшную казнь. Прикованный к скале (еще один отзвук легенды о Прометее), Орк врастает в нее; и когда, уступая мольбам его матери, Лос решает снять с сына цепи, — оказывается уже поздно. Живое тело Орка уже неотделимо от каменных глыб поглотившего его утеса.

В трагической окраске таких фантастических картин «Пророческих книг» отразился косвенным образом исторический опыт народов Европы и Америки того времени, когда воочию обнаруживалась противоречивая сущность буржуазных революций, ниспровергавших твердыни феодализма, но приносивших человечеству новые, капиталистические, формы угнетения и эксплуатации.

Промышленный переворот, который совершался в Англии на глазах Блейка и его современников, также нашел отражение в символике «Пророческих книг». Полны трагического пафоса волнующие воображение поэта образы «сатанинских фабрик», изрыгающих пламя; «жесточих колес» и гигантского молота Лоса; грохочущих





As Satana With beads the thrice search quivering, every grain  
 Of sand on Earth was, night they never find this Gate.  
 It is the Gate of Los Withoutside is the Hell intensely dreadful  
 And filled with cruel tortures, but no mortal man can find the Hell  
 Of Satana in his mortal pilgrimages of seventy years  
 For Human beauty knows it not, nor can Mercy find it! But  
 In the fourth region of Humanity, Utopia, named  
 Mortality, begins to roll the billows of Eternal Death  
 Before the Gate of Los, Urthona here is named Los  
 And here begins the System of Moral-Virtue, named Raphael.  
 Albion, led thro the Gate of Los, and he stood in the Gate

Los was the friend of Albion who must love him. In Cupboard gesture  
 His eternal station he is the beauty, night & so long fold  
 Seeing Albion had turned his back against the Divine Vision  
 Los said to Albion, "Whether first thou, Albion, wouldst

I do! I go to Eternal Death, the shades of death  
 Flower & burn me a breast and spreading themselves abroad  
 Like rocky clouds build me a gloomy monument of woe  
 Will none accompany me in my death, or be a ransom for  
 In that dark Valley I have buried round my slope and in my face  
 Bound these black shaws of death & on my hands' deathly iron gloves  
 God hath forsaken me & my friends are become a burden  
 A weariness to me & the human footstep is a terror to me

Los inward troubled and his soul was rent in twain  
 First the Wise die for a Monument, then Mercy endures Monument  
 But it is Mercy, for pity, & destroys Mercy in the Vision  
 So speaking not yet infected with the Fear of Albion



Страница из поэмы «Иерусалим», гравированная Блейком.



ткацких станков (на которых дочери Лоса ткут ткань грядущих судеб); гигантских винодельческих прессов, где вместо виноградного сока выжимается кровь из людей... Блейк романтически воспринимает тот переворот, который произвело в жизни народа внедрение новой индустриальной техники, не отдавая себе ясного отчета в его реальных исторических последствиях. В ту пору это было еще невозможно. Но важно было уже то, что он подметил огромное значение этих новых общественных процессов, облек их в свои фантастические образы и принял их, как неизбежную, хотя и жестокую, необходимость исторического развития.

Иногда в хаотическом смешении фантастических и подлинных имен и названий, из которых складывается причудливая «география» пророческих книг, вырываются строки, поражающие предельной простотой и ясностью, скорбно рисующие новое индустриальное рабство народа:

Шотландия изливает поток своих сыновей на работу у  
измученных нечей.

Уэльс отдает дочерей своим ткацким станкам; Англия --  
кормящих матерей... <sup>79</sup>

В самой затрудненности, темноте и напряженности образного строя «Пророческих книг» нельзя не почувствовать творческих мук поэта, который ищет слова и образы, чтобы выразить совершенно новое историческое содержание своей эпохи, еще «непонятное людям», -- как пишет он сам в следующих строках «Иерусалима»:

Непонятны людям мука, и труд, и тоска  
Внутренних Миров, где, содрогаясь в страхе,  
Кто-то ткет трепетный страх и любовь семейств Альбиона.  
Гневно гремят железные перетепы, и железные прялки  
Беснуются в яростных руках; они ткут, обливаясь слезами,  
Покрывало из шерсти, багрянца и пурпура, и тонкого  
полотна... <sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 450. («Иерусалим»).

<sup>80</sup> Там же, стр. 508.



Эта романтическая символика Блейка не поддается целиком рациональному, логическому истолкованию. Но в этих образах ясно выразилось ощущение трагических противоречий в жизни английского народа, вызванных промышленным переворотом.

Угадываемая Блейком враждебность народу нового буржуазного общественного строя воплотилась и в его сложных символических образах, выражающих на языке романтической фантазии поэта процесс отчуждения человека от самого себя, расщепления его на противоречивые, враждующие с ним «эманации» и «призраки». Поэт мечтает о том времени, когда человечество снова обретет утраченную гармонию и цельность, восстановит в правах свою подлинную человеческую сущность.

Как ни мучительны те напряженные космические конфликты, которые изображаются в «Пророческих книгах», основная идея этих романтических «пророчеств» светла и полна жизнеутверждающего смысла: гигант Альбион проснется от своего мертвенного, каменного сна, прекрасный праг Иерусалим будет воздвигнут на милой землею английской земле.

А. Л. Мортон в своем исследовании «Английская утопия» подчеркивает актуальность этих романтических поэм Блейка. «В так называемых «Пророческих книгах», которые... насквозь утопичны, символ нагромождается на символ, мифические образы дробятся и сливаются до того, что рассудок отказывается следить за их превращениями, но и в самих своих крайностях эти книги не отрываются от земли и подлинных условий жизни во времена Блейка. Человек, потративший всю жизнь на составление бесконечных серий таких «Пророческих книг», но, тем не менее, написавший: «Пророки в современном понятии этого слова никогда не существовали... Каждый честный человек — пророк; он высказывает свое мнение об общественных и частных делах. Он говорит: «Если вы поступите так-то, то результат будет такой-то». Он никогда не скажет: «Как бы вы ни поступили, все равно то-то и то-то случится», — не был ни в коем случае сумасшедшим мистиком»<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> А. Л. Мортон. Английская утопия. М., ИЛ, 1956, стр. 150.



В хаотическом нагромождении той ритмической прозы, к которой приближается по своему строению «свободный» белый стих «Пророческих книг», иногда встречаются замечательные поэтические обобщения. Таковы, например, горькие строки о жизненном опыте, за который народ расплачивается голодом и нищетой:

Какова цена опыта? Его не купишь задаром,  
За песенку или за танец на улице. Нет, за него полагается  
плата,—  
Надо платить всем, что имеешь — отдать и дом, и жену,  
и детей.  
Мудрость продается на горестном рынке, куда никто  
не приходит своей охотой,  
И на иссохшем поле, где фермер напрасно ждет хлеба...<sup>82</sup>

С беспощадной сатирической язвительностью Блейк высмеивает лицемерную буржуазную мораль Мальтуса и его школы, призывавших голодающих тружеников к еще большему «самоограничению» и «воздержанию»:

Когда человек побледнел  
От труда и лишений, говори, что он выглядит счастливым  
и бодрым;

А когда его дети болеют, пусть мрут:  
Их довольно родится и так, даже слишком, с избытком.  
А то на земле нашей может стать тесно.

. . . . .  
Проповедуй воздержность: говори, что он обжирается и топит  
свой ум во хмелю,  
Хоть ты и знаешь, что хлеб и вода —  
это все, что он может позволить себе...<sup>83</sup>

Одним из последних взлетов поэтического дарования Блейка отмечен торжественный лирический гимн, предпосланный его поэме «Мильтон». Это своего рода поэтическое завещание художника, клятва в верности великому делу борьбы за свободу и счастье людей. Весь гимн, как

---

<sup>82</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 278 («Вала, или четыре Зоа»).

<sup>83</sup> Там же, стр. 312.



обычно у Блейка, соткан из фантастических библейских символов.

Но в них скрыто глубоко человеческое содержание — романтическая мечта об установлении царства мира и справедливости на земле.

Топтали ль древле те стопы  
Траву холмов страны моей?  
И был ли агнец божий зрим  
Средь наших пастбищ и полей?  
Когда сиял священный лик  
На склонах гор моей страны?  
Построил кто Иерусалим  
Средь хмурых фабрик Сатаны?

Стрелу мечты добыть хочу!  
Кошье мне дайте! Лук златой!  
Развейтесь, тучи! Полечу  
На колеснице огневой!

Не сникну в умственной борьбе  
И меч не усыплю, устав,  
Пока не встал Иерусалим  
Среди английских пышных трав.

*(Перевод В. В. Рогова)*

До конца дней своих этот замечательный поэт-романтик горячо любил жизнь и верил в то, что смысл искусства — в служении человечеству.

«Где скована поэзия, там сковано и человечество»<sup>84</sup>, — провозглашал он. Тем, кто хочет представить Блейка поэтом-индивидуалистом, чуждым общественным интересам народа, нельзя не напомнить его слов о том, что «Гений и Вдохновение являются великим источником и связующим началом общества...»<sup>85</sup>.

Мечта Блейка о грядущем расцвете всех творческих сил человечества была подхвачена английской социалистической общественной мыслью. Через полвека после смерти Блейка Вильям Моррис ссылался на него в своей речи «Красота жизни», произнесенной в рабочем Бирмин-

---

<sup>84</sup> Там же, стр. 434 («Вала, или четыре Зоа»).

<sup>85</sup> Там же, стр. 591.



гаме, самом сердце индустриального «черного края» Англии. Предсказывая, что на смену «Веку коммерции», враждебному искусству и человечности, придет время, когда освобожденный труд станет вдохновенным творчеством, Моррис указывал в обоснование этих грядущих великих перемен на исторический опыт французской революции — свидетельство того, что «сама смерть совпадает с новым рождением». «Ведь из отчаяния возникло новое время надежды, зажженной факелом французской революции... поэзия снова родилась на свет, и английский язык, который в руках подобострастных стихотворцев выродился в жалкий жаргон... заструился, ясный, чистый и простой...». Моррис называет первым имя Блейка, говоря об этом расцвете английской романтической поэзии, зажженной факелом революции, — и к автору «Песен невинности» и «Песен опыта» кажется, действительно, особенно применимым определение Морриса, согласно которому «вместе с этой литературой возродилась романтика, то-есть человечность»<sup>86</sup>.

Гуманистический жизнеутверждающий дух творчества Блейка выразился с присущей ему силой внутреннего драматизма в лаконическом четверостишии:

Меч — о смерти в ратном поле,  
Серп — о жизни говорил.  
Но своей жестокой воле  
Меч серпа не покорил.

(Перевод С. Я. Маршака)


Поэтом-борцом, умевшим смело глядеть в лицо правде жизни, не боясь ее трагических противоречий, не теряя уверенности в торжестве творческих, созидательных сил человечества над силами мрака и разрушения, — таким входит в нашу современность Вильям Блейк.

---

<sup>86</sup> William Morris. On Art and Socialism. London, 1947, p. 63.







## Глава вторая

# ВОРДСВОРТ

«Итак, я возвращаюсь к вопросу: кому правиться? Я отвечаю: человеческой природе, какой она была и всегда будет. Но где же мы найдем для этого наилучшее мерило? Я отвечаю: изнутри; откроем свои сердца и, выйдя из своих собственных «я», посмотрим на тех людей, которые ведут самую простую жизнь в наибольшем согласии с природой; на людей, никогда не знавших ложной уточенности, искусственных прихотей, фальшивых претензий, привычной изнеженности в мыслях и чувствах, или же знавших, но переросших все это... С кем мы общаемся по большей части? С джентльменами, людьми состоятельными, с представителями образованных профессий, с дамами, с теми, кто может позволить себе покупать книги по полгинеи за экземпляр, отпечатанные на превосходной бумаге. Подобные лица, правда, также составляют часть человеческой природы, но мы впадем в плачевное заблуждение, если сочтем их достоверным образчиком огромной массы человечества. А между тем, лишь немногие судят о книгах иначе, чем с точки зрения того, что может понравиться этим людям и особам еще более высокого ранга: лишь немногие опускаются ниже, к деревенским хижинам, к полям и к детям».

Вордсворт





Приведенные выше строки из письма Вордсворта<sup>1</sup> по праву могут быть поставлены эпиграфом к главе о творчестве этого поэта. Письмо это было адресовано Джону Вильсону — позднее автору «Града чумы», занявшего воображение Пушкина, а в ту пору еще молодому литератору-дилетанту. Вильсон высоко ценил Вордсворта и примыкал к его школе; он, однако, позволил себе взять под сомнение художественную ценность баллады «Мальчик-идиот». В пылу спора, спеша опровергнуть критические замечания своего корреспондента, Вордсворт высказывает свои заветные мысли об искусстве, в которых обнаруживаются одновременно и сильные и слабые стороны его творческой программы. В стремлении освободить поэзию от подчинения светским вкусам и приличиям, найти критерии человечности и художественности, коренящиеся в народной жизни, а не в жизни состоятельных и образованных общественных «верхов», заключалось то вдохновляющее начало, благодаря которому Вордсворт вошел как новатор в историю английской литературы того периода, столь богатого многообразнейшими поисками нового. Предельно лаконическая характеристика Вордсворта в сонете Пушкина,—

...вдали от суетного света  
Природы он рисует идеал,—

точно подытоживает то, что провозглашает своей целью и своей особой поэтической миссией сам Вордсворт в цитированном выше письме.

Презрение к «суетному свету» и воссоздание «идеала природы» были присущи большинству романтиков, но преломлялись у них чрезвычайно многообразно. Существенная особенность эстетики и поэзии Вордсворта заключалась в том, что у него эти тенденции проступали в своем

<sup>1</sup> Letters of William Wordsworth. With an Introduction by Philip Wayne. London — N. Y., Oxford University Press, 1954, p. 46—47 (письмо к Джону Вильсону, июнь 1802 г.). В дальнейшем ссылки на это издание даются в сокращенном обозначении: Letters.



наиболее «чистом», а вместе с тем и абстрактном виде. «Хижины, поля и дети», к которым обращается Вордсворт, предстают у него не только в своей непосредственной жизненной конкретности, но и как своего рода символы неизменной «человеческой природы, какой она была и всегда будет», — «вечной природы»<sup>2</sup>; как говорит он ниже в том же письме. А сквозь эту «вечную природу» Вордсворт по мере развития своего творчества все упрямее старается приобщить читателя к прозрению религиозного «абсолюта». Гармония чувственно познаваемого бытия природы кажется поэту, в конце концов, лишь проявлением божественного произвола, а главным преимуществом простых людей, живущих «в наибольшей согласии с природой», оказывается их слепая покорность воле божьей<sup>3</sup>.

Но к этому не сводится, — каковы бы ни были субъективные намерения самого поэта, — действительное значение его поэтического наследства.

Судьба Вордсворта-поэта отмечена многими парадоксами. Едва ли не самым ярким из них является разительное противоречие между благолепным хрестоматийным обликом умиротворенного, богобоязненного, застывшего в умилении перед собственной святостью поэта-патриарха, каким Вордсворт предстал нескольким поколениям английских и американских школьников, и действительным Вордсвортом, духовная жизнь которого протекала в напряженной борьбе и с общественными силами его эпохи и с самим собой.

В «Прелюдии или духовном развитии поэта» (The Prelude or Growth of a Poet's Mind)<sup>4</sup> — автобиографической

<sup>2</sup> Letters, p. 47.

<sup>3</sup> Характерно, что слово «will» (воля) чаще всего встречается у Вордсворта как «божья воля», «воля неба», «высшая воля», — или же, реже, как «воля слабосильного человека» и т. п. (См. A Concordance to the Poems of William Wordsworth. Ed. for the Concordance Society by Lane Cooper. London, Smith, Elder and Co, 1911).

<sup>4</sup> Замысел этой поэмы возник еще в начале 1798 г., до появления сборника «Лирических баллад». В первоначальном варианте она была закончена в мае 1805 г., но не была опубликована. Впоследствии Вордсворт многократно возвращался к ней; последний вариант поэмы относится к 1843 г. В печати поэма появилась лишь посмертно, в 1850 г. Название «Прелюдия» было дано ей вдовой поэта, Мэри Вордсворт. В кружке Вордсворта она была известна как «поэма для Кольриджа» или «поэма о себе самом».



поэме, над которой Вордсворт работал около полувека, снова и снова исправляя и переделывая первоначальный текст,— эти внутренние борения проявились, пожалуй, особенно ярко. Они сказались и в самой истории текста этой поэтической исповеди — в тех умолчаниях, к которым прибегал Вордсворт, в той правке, которой он подвергал уже сложившуюся поэму. Но особенно наглядно сказались они в трактовке важнейшей общественной темы той эпохи — темы французской революции. Как ни «смягчал» и ни редактировал Вордсворт воспоминания о революционных событиях, очевидцем которых он был, как ни старался он противопоставить могучей стихии народного революционного действия созерцательное одиночество поэта-отшельника, пафос революции, радостного утра человечества, живет в этой поэме.

Подобными противоречиями, зачастую проявляющимися лишь скрытно, подспудно, полно творчество Вордсворта.

Никто из его современников, не только в Англии, но и во всей Европе, не проповедовал столь настойчиво и страстно, как создатель «Тинтернского аббатства», поэтическое приобщение к природе, возвышающее и облагораживающее душу. Но, по иронии обстоятельств, тот же Вордсворт всего за четыре года до создания «Лирических баллад» писал своему тогдашнему другу Мэтьюсу, что рвется из края озер в Лондон: «Общество водопадов и гор хорошо от случая к случаю, но они не годятся в постоянные спутники»<sup>5</sup>.

Поэт-лауреат со величества королевы Виктории, он вместе с тем не без бравады называл себя «почти чартистом». В молодые годы, в пору создания таких «Лирических баллад», как «Бабушка Блейк и Гарри Гилл», «Последняя из стада», «Майкл» и другие, посягательства на жалкую «собственность бедняков» казались ему величайшим преступлением против человечности. И даже позднее, в «Прогулке» (*The Excursion*, 1814), сквозь тяжелые пласты религиозно-охранительной дидактики, призванной примирить всех инакомыслящих с существующим, дарованным богом порядком вещей, местами пробивался скры-

---

Дефинитивное издание «Прелюдии» с учетом всех рукописных вариантов было осуществлено известным знатоком Вордсворта, Эрнестом Де Селинкортом.

<sup>5</sup> Letters, p. 19 (письмо В. Мэтьюсу от 7 ноября 1794 г.).



тый, чуть тлеющий, но все же не погасший огонь общественного негодования и скорби. Об этом свидетельствует и печальная повесть о погибшей в нужде Маргарет (когда-то написанная молодым Вордсвортом как самостоятельная поэма «Разрушенный коттедж») и размышления о пагубном воздействии капиталистической машинной индустрии на судьбы тружеников и в особенности на участь детей.

Проблема «ренегатства» Вордсворта-поэта, столь остро и резко поставленная его современниками — Байроном, Шелли, Хэзлиттом, — может быть осмыслена во всей своей полноте только в связи с этими внутренними противоречиями Вордсворта. От какого наследия собственной поэтической юности отказывался Вордсворт? Каковы были скрытые, потенциальные возможности его творчества? Перед каким выбором встал он на распутье, в период революционного подъема 90-х годов и последовавшей затем реакции, и что именно выбрал? Эти вопросы неизбежно возникают перед исследователем творчества Вордсворта.

## 1

Проблема «двух Вордсвортов» оживленно дебатировалась и в современном зарубежном литературоведении, где она выдвинулась в особенности за последние десятилетия.

Если младшие современники Вордсворта, поэты и критики революционно-романтического лагеря, никогда не забывали о двойственности облика Вордсворта и судили его по большому счету, исходя из революционных настроений, окрашивавших его ранние произведения, и из тех скрытых возможностей, которые они в нем ощущали, то викторианская буржуазная критика создала представление о монолитном, безмятежно-гармоническом Вордсворте — поэте, который всегда находился в мире и с самим собой и с окружающей жизнью. Голос Роберта Браунинга, взволнованно и скорбно писавшего об отступничестве Вордсворта в своем стихотворении «Бывший вождь» (*The Lost Leader*), прозвучал как последний одинокий отголосок полемики революционных романтиков с автором «Прогулки» и потонул в общем хоре официальных словословий в адрес поэта-лауреата.

Автор популярной, рассчитанной на молодежь книжки «Вордсворт и его поэзия» (1-е изд. 1914 г.) Вильям Генри



Хадсон, подводя итоги давней традиции, подчеркивал как главное у Вордсворта «прочный покой», отсутствие действия и противопоставлял его мятежному Байрону как поэта мира и душевной гармонии: «Байрон, будучи Байроном, видел природу в смятении бунта. Вордсворт, будучи Вордсвортом, находил в природе то, что искал, — мир, который был в его собственной душе»<sup>6</sup>.

Выяснение новых фактов биографии Вордсворта и публикация его рукописного наследства, в том числе всех писем самого поэта, а также писем и дневников его сестры Дороти<sup>7</sup>, способствовали пересмотру традиционной точки зрения на Вордсворта.

Но пересмотр этот во многих случаях принял уродливую форму сенсационных «разоблачений» и интроспективно-психологических и «психоаналитических» домыслов. Вместо того, чтобы подойти к исследованию действительных противоречий жизни и творчества Вордсворта в свете общественных конфликтов его времени и порожденной ими идейной борьбы, сторонники наукообразного психопатологического метода в литературоведении стали писать о «шизофреническом» расщеплении личности поэта и рассматривать эволюцию его творчества как «попытку изгнать невроз из своего организма»<sup>8</sup>. Особенно характерным образцом подобной «психоаналитической» вивисекции Вордсворта может служить книга Герберта Рида. Восстаивая против традиционного «культа» (от которого, по замечанию Рида, Вордсворт пострадал больше, чем какой-либо другой английский поэт), критик провозглашает своей целью сопоставление «двух Вордсвортов» — «подлинного Вордсворта» и «Вордсворта легендарного», «Человека и Маски», «Реальности и Мифа»<sup>9</sup>. Однако все противоречия между «дву-

<sup>6</sup> William Henry Hudson. Wordsworth and his Poetry. London, 1922, p. 88—89.

<sup>7</sup> The Early Letters of William and Dorothy Wordsworth (1787—1805). Ed. by Ernest De Selincourt. Oxford, 1936; The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Middle Years (1806—1820). Ed. by Ernest De Selincourt. Oxford, 1937; The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Later Years (1821—1850). Ed. by Ernest De Selincourt. Oxford, 1939; Journals of Dorothy Wordsworth, Ed. by Ernest De Selincourt. N. Y., 1941.

<sup>8</sup> F. W. Bateson. Wordsworth. A Re-Interpretation. London — N. Y., Longmans, Green and Co, 1954, p. 114.

<sup>9</sup> Herbert Read. Wordsworth. London, Faber and Faber, 1932, p. 23.



мя Вордсвортами» в конечном счете сводятся Ридом к избитой «проблеме» насильственно подавленных, «сублимированных» или недостаточно «сублимированных» чувственных инстинктов,— «проблеме», которая, с легкой руки «психоаналитиков», давно стала отправным пунктом и итогом множества литературоведческих штудий и романизированных биографий за рубежом.

Особой находкой для этого направления в англо-американской «вордсвортиане» последних десятилетий оказались неизвестные ранее факты, касающиеся личной жизни молодого Вордсворта и, в частности, истории его отношений с французенкой Аннет Валлон. Вордсворт познакомился с нею в начале 1792 г. в Орлеане; в декабре того же года у них родилась дочь Каролина, а вскоре после этого молодой англичанин, не имевший ни гроша в кармане и к тому же опасавшийся запутаться в политических интригах жирондистов, к которым он был в эту пору близок, уехал в Англию. Если Вордсворт и предполагал жениться на Аннет Валлон, то объявление Англией войны революционной Франции надолго разлучило их; за последующие годы планы и намерения поэта успели существенно измениться. Он встретился со своей десятилетней дочерью и ее матерью лишь в 1802 г., после заключения Англией непродолжительного мира с Францией. Эта встреча в Кале имела, по-видимому, значение прощания с прошлым: вскоре по возвращении из Франции Вордсворт женился на подруге своего детства Мэри Хатчинсон. Впоследствии он дал Каролине приданое и, путешествуя уже в старости по континенту Европы, не раз бывал в гостях у нее и ее детей. Но, за исключением сестры и жены и самого тесного круга наиболее близких к нему людей, никто (в том числе даже взрослые сыновья Вордсворта от его законного брака) не знали о романе его юности. История отношений Вордсворта к Аннет Валлон не представляла собой ничего необычного для тогдашних нравов; он сделал для Каролины то, чего не сделало бы на его месте подавляющее большинство английских буржуа. И хотя чопорная буржуазная мораль его времени заставляла Вордсворта избегать огласки, нет, в сущности, никаких оснований считать, что последствия его юношеского увлечения так глубоко травмировали психику поэта, как это изображают любители психоаналитических сенсаций в литературоведении.



Между тем, в истолковании Г. Рида этот юношеский роман становится не только самым главным, что пережил Вордсворт в годы французской революции, но более того, «глубочайшим переживанием всей жизни Вордсворта — эмоциональным комплексом, из которого проистекает вся его последующая судьба со всеми ее противоречиями и превратностями»<sup>10</sup>. Мало того, все перемены в социальных, политических, философских взглядах поэта Рид сводит все к этому же «эмоциональному комплексу». Психологические выкладки оказываются весьма несложными. Основой основ остается любовь и позднейшее охлаждение; все остальное, по пренебрежительному определению критика, — «рациональный камуфляж». Итак, все происходит: «Отныне мы видим, что Вордсворт теряет веру во Францию, теряет веру в те гуманистические идеалы, символом которых была Франция. Почему? Потому, что на эту символическую Францию он переносил последствия своего охлаждения к Аннет»<sup>11</sup>. Рид безапелляционно конструирует целую схему диалектики чувств, призванную объяснить перелом в мировоззрении Вордсворта. «Мы начинаем ненавидеть предмет умершей страсти, но не признаемся в этом самом себе; мы переносим эту ненависть на то, что ассоциируется с мертвой страстью. Таким образом, Вордсворт постепенно отрекся от дела Франции, а потом и от дела революции и, наконец, от дела человечества»<sup>12</sup>.

Эту схему можно было бы принять почти за пародию. Но автор строит ее с самодовольством ученого-первооткрывателя, весьма мало считаясь с тем, что действительные факты жизни и творчества Вордсворта никак не укладываются в предначертанную им «символическую» формулу. Дело не только в том, что Аннет Валлон (ревностно участвовавшая впоследствии в контрреволюционных интригах и, в частности, в переброске за границу французских роялистов) никак не годилась быть эмблемой революционной Франции. Но как можно, говоря об отношении Вордсворта к французской революции, отвлечься от живого и непрерываемого поэтического свидетельства о глубине и сложности впечатлений, вынесенных им из Франции, — свидетельства, какими являются замечательные VI, XI и X

<sup>10</sup> H. Read. Wordsworth, p. 71.

<sup>11</sup> Там же, стр. 96.

<sup>12</sup> Там же, стр. 117.



книги «Прелюдий»? Как бы ни «редактировал» Вордсворт свои воспоминания, как бы ни сдерживал он самого себя в изображении вольнодумных лет своей юности, он был настолько большим поэтом, что не смог, да и не захотел всецело принести в жертву маленьким божкам торийской ортодоксии память о тех духовных порывах, раздумьях, надеждах, которые породила в нем французская революция. Пытаться свести все это к «рациональному камуфляжу» — значит посягнуть на самое святое святых поэтического наследия Вордсворта. Именно это и делает Г. Рид, который, впрочем, признается и сам, что его можно упрекнуть в том, что, говоря словами поэта, он «умерщвляет живого ради того, чтобы произвести вскрытие» (we murder to dissect)<sup>13</sup>.

На «концепции» Рида можно бы и не останавливаться столь подробно, если бы она не была типичной для распространенного и довольно влиятельного направления в современной «вордсвортиане». При этом возникают различные вариации одной и той же «подсознательной» темы. Иногда место Аннет Валлон занимает сестра Вордсворта, Дороти, подруга его юности, разделявшая его любовь к природе. В этом случае кризис творчества Вордсворта выводится из «нереализованного» им и рационалистически подавленного подсознательного влечения к сестре. Бэйтсон, автор одной из новейших монографий о Вордсворте, строит свою психологическую «реинтерпретацию» его творчества на предположении о трех эмоциональных кризисах, пережитых поэтом, трижды подавлявшим в себе свое чувство. К Аннет Валлон и Дороти Вордсворт, согласно этой «теории», надлежит добавить еще некую неизвестную третью героиню — предмет самой ранней юношеской страсти Вордсворта. Вся его позднейшая творческая биография сводится якобы к троекратному преодолению того духовного смятения, которое вызывали в сознании поэта эти эмоциональные бури. По терминологии Бэйтсона, Вордсворту удалось ценой героических усилий «интегрировать свое я», расщепленное надвое, и вернуться к нормальному душевному равновесию: но он заплатил за эту «победу» своим поэтическим дарованием<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Там же, стр. 23.

<sup>14</sup> F. W. Bateson. Wordsworth. A Re-Interpretation, p. VII и др.



Бейтсон с полным основанием иронизирует над теми новейшими комментаторами Вордсворта, которые даже тогда, когда речь идет о самых непосредственных и простых его стихах о природе, видят за каждым камнем и за каждым деревом роковую Аннет Валлон. Но его собственная книга, заключающая немало ценных *частных* наблюдений и заметок, *принципиально*, по общему своему направлению, немногим отличается от столь зло высмеиваемых им работ, так как сама принадлежит к тому же интроспективно-психоаналитическому течению в литературоведении.

Течение это, заявившее о себе в современной вордсвортиане, как видим, преимущественно столь же сенсационными, сколь и произвольными «разоблачениями» и домыслами, не раз встречало за последние десятилетия известный отпор. Такие книги, как «Поздний Вордсворт» (The Later Wordsworth, 1933) Эдит С. Бато, «Единый Вордсворт» (The One Wordsworth, 1842) Мэри Э. Бертон, труды Хелен Дарбишир (сотрудницы Де Селинкорта, являющейся ныне одним из лучших знатоков текстов Вордсворта) свободны от навязчивых поисков «шизофренических» расщеплений или подсознательных «комплексов» как ключа к объяснению противоречий и кризиса в творчестве Вордсворта. Беда в том, однако, что в большинстве этих работ преобладает стремление во что бы то ни стало вернуть Вордсворту ту кажущуюся цельность, какой он обладал когда-то в глазах викторианской буржуазной критики. Во имя этого берутся под сомнение и самый факт перелома в его творческом развитии, и даже наличие существенных противоречий в его поэтическом наследстве. Об «отступничестве» Вордсворта, при таком подходе к делу, естественно, и речи быть не может. Эдит Бато, обнаруживая огромную эрудицию во множестве специальных вопросов биографии позднего Вордсворта, ставит своей главной задачей доказательство того, что ему и не от чего, собственно, было отречься, так как якобы он даже смолоду, был, в сущности, таким же консерватором, как и в старости. Осуждая тех, кто старается выяснить «что было неладно с Вордсвортом, и по какой причине», она предлагает оценить по достоинству «вышедшие из моды добродетели — сдержанность и смирение»<sup>15</sup> как главные свойства его поэзии.

<sup>15</sup> Edith C. Batho. The Later Wordsworth. Cambridge, The University Press, 1933, p. 342.



Здесь, в подобных трудах, таким образом, при большом богатстве ценных фактических подробностей<sup>16</sup>, предпринимаются попытки снова восстановить на каноническом пьедестале цельную, но зато каменно неподвижную, безжизненную фигуру благолепного и мудрого Вордсворта, с его «исто-английской» сдержанностью, столь непохожей на необузданность Байрона, восторженную пылкость Шелли и пророческие безумства Блейка<sup>17</sup>.

Вместе с тем знаменательно, что Вордсворт не только возводится в предмет культа, но иногда подвергается и довольно резким нападкам «справа» в современной буржуазной литературной критике. Известный декадент Олдос Хаксли в одной из своих статей ополчается против представления Вордсворта о природе как царстве всеобщей гармонии<sup>18</sup>. Если бы Вордсворт съездил в тропики и побывал в джунглях, насмешливо восклицает Хаксли, то от этих его убеждений ничего бы не осталось: он увидел бы, что природа представляет собой арену злобой борьбы хищнических всепоглощающих appetitов и вожделений.

Несколько по-другому, но столь же решительно критикует Вордсворта Ирвинг Бэббит, один из столпов реакционной школы так называемого «гуманизма» в американском литературоведении, ставший вместе с Т. С. Элиотом родоначальником современной реакционной школы «ловой критики» в США.

Если Хаксли прилагает к Вордсворту мерку хищнического закона джунглей, то Бэббит избирает своим крите-

---

<sup>16</sup> Характерно, например, что, хотя основной тезис книги Мэри Э. Бертон «Единый Вордсворт», как видно и из самого ее заглавия, связан с опровержением теории «двух Вордсвортов», проводимое ею детальное построение сопоставление первого варианта «Прелюдии» — с позднейшими во многих случаях наглядно опровергает концепцию самой исследовательницы, свидетельствуя о том, как часто Вордсворт боролся с самим собой.

<sup>17</sup> Эдит Бато считает, что отвергаемые ею взгляды на пагубную роль отступничества Вордсворта в его дальнейшей судьбе опираются отчасти на идеализированный пример Шелли, отчасти же на «ложно понятое» изречение Блейка о том, что «все поэты — на стороне Дьявола» (указ. соч., стр. 342). Это признание само по себе характерно.

<sup>18</sup> Статья Хаксли «Вордсворт и тропики» напечатана в «Life and Letters», октябрь 1928 г., и перепечатана в сборнике «De What You Will», 1929.



рием учение средневекового богослова св. Бонавентуры и констатирует, что даже в самых своих благочестивых устремлениях Вордсворт оказывается недостаточно «ортодоксальным» с точки зрения догматов христианской теологии. По мнению Бэббита, Вордсворт слишком полагается на природу; он грешит пантеизмом. Бэббиту хотелось бы, чтобы поэзия Вордсворта была более «дуалистична», т. е., чтобы «божественное» начало в ней решительно противостояло человеческому, а спасительное значение «божественной благодати» и «слова божьего» для человека было подчеркнуто резко <sup>19</sup>.

Придирчиво разбирая стихи Вордсворта в свете христианской ортодоксии, Бэббит ловит его на опасных, «руссоистских» мыслях, которые могут быть истолкованы в духе «классовой борьбы». Поводом к этим обвинениям служат, в частности, следующие строки из позднего стихотворения Вордсворта «Песнь на празднестве в замке Брум»:

Love had he found in huts where poor men lie;  
His daily teachers had been woods and rills,  
The silence that is in the starry sky,  
The sleep that is among the lonely hills <sup>20</sup>.

Бэббиту кажется подозрительной, даже еретической, уже сама похвала добродетели бедняков, столь характерная для Вордсворта: «Религия расценивает отсутствие или наличие любви или других добродетелей не по коллективному принципу, но лишь индивидуально», — сердито пишет он. — «Руссо, напротив, строит контраст между жестоко-сердцем богачей и знати и врожденной добротой бедняков так, чтобы поощрить классовую борьбу; а классовая борьба чужда христианству. Кроме того, если судить по остальным строкам приведенной строфы, в сочетании с другими примерами, которые я привел или мог бы привести, «любовь» Вордсворта проистекает, как и «сострадание» Руссо, не из высшего источника, а из «природы». Идеи дремоты, мол-

---

<sup>19</sup> Irving Babbitt. On Being Creative and other Essays. Boston — N. Y., Houghton Mifflin Co., 1932, p. 77—79 и др.

<sup>20</sup> «Он находил любовь в хижинах, где живут бедняки; его учителями были леса и ручьи, молчание звездного неба, дремота уединенных холмов».



чания и уединения все скорее проникнуты примитивизмом, чем религиозностью. Религия не ищет прибежища в дремоте (или в бессознательном), но открывает человеку надежду на подлинное пробуждение. Она противопоставляет уединению общение, основанное на мудрости, превосходящей все, чему можно научиться у «лесов и ручьев». Христианин, в частности, ассоциирует свою мудрость не с молчанием, но со словом Божиим»<sup>21</sup>.

Мы привели целиком эту раздраженную тираду, так как она красноречиво говорит о том, что Вордсворт приходится «не ко двору» современной реакции. В его любви к природе, в его сочувствии простым людям труда Бэббитам чудится опасная идея земного равенства и земного счастья человечества. Даже то отраженное мерцание идей французской революции, которое сказывается в некоторых поздних стихах Вордсворта, приводит в смятение реакционного критика. Зная, от какого наследства отказываются при оценке поэзии Вордсворта его критики из лагеря декадентов и мракобесов, легче представить себе и положительное значение этого наследия для современности.

2

Чтобы выяснить противоречивый характер творческого развития Вордсворта и измерить диапазон его возможностей и свершений, следует остановиться и на тех его ранних произведениях, которые, не будучи своевременно напечатаны, не смогли стать реальным, действующим началом в развитии общественной мысли и литературы того периода, хотя и представляют собой вместе с тем замечательные документы революционной эпохи 90-х годов.

Это, прежде всего, публицистический ответ Вордсворта на проповедь Ландафского епископа Уотсона и его поэма «Вина и Скорбь».

Ответ Ландафскому епископу (впервые опубликованный Грозартом в его трехтомном собрании прозаических сочинений Вордсворта под названием «Апология французской революции») дает многое для понимания политических и социальных воззрений молодого поэта, только

---

<sup>21</sup> I. Babbitt. On Being Creative and other Essays, p. 68—69.



что вернувшегося на родину из революционной Франции. Это открытое письмо, написанное в 1793 г. в форме острого политического памфлета, не было опубликовано; и неизвестно, было ли оно отослано адресату. Впрочем, подобная участь постигла и другой ответ епископу Уотсону, относящийся к этому же периоду и принадлежавший Вильяму Блейку: его гневные полемические замечания на полях книги Уотсона также остались неизвестными современникам. Историко-литературное значение памфлета Вордсворта заключается прежде всего в том, что он многое поясняет в политическом творчестве автора.

Проповедь Уотсона недаром вызвала возмущение таких людей, как Блейк и молодой Вордсворт. Епископ Уотсон выступил и против французских революционеров и против их английских сторонников. Тон его обличений был особенно патетическим еще и потому, что почтенному епископу приходилось замечать следы своих собственных недавних «либеральных» прегрешений: на первом этапе революции и он, в числе многих британских буржуа, отзывался о ней с сочувствием. Дело не ограничивалось при этом чисто политическими вопросами. В приложении к своей проповеди, как бы предвосхищая возможные результаты применения французского революционного опыта к английской общественной жизни, Уотсон счел нужным особо распространиться о премудрости провидения, разделившего человечество на богачей и бедняков. «Крестьяне и рабочие, — провозглашал он, — должны знать свое место. Они полезны постольку, поскольку хорошо исполняют свои обязанности; но их полезности приходит конец, когда они притязают на роль законодателей»<sup>22</sup>. Вордсворт выступил и с политической и социальной критикой реакционного сочинения Уотсона.

Автор памфлета начинает с опровержения взглядов Уотсона по конкретному вопросу (занимавшему вообще центральное место в тогдашней полемической литературе о французских делах) — по вопросу о казни Людовика XVI. Вордсворт упрекает своего противника в том, что тот «присоединил свои праздные степеня к вошедшим в

---

<sup>22</sup> Цит. по кн.: George Wilbur Meyer. Worsworth's Formative Years. University of Michigan's Publications. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1953, p. 97.



моду ламентациям»<sup>23</sup> по столь частному второстепенному поводу «в период, чреватый судьбами всего человеческого рода»<sup>24</sup>. Ему представлялся гораздо более плачевным не «мученический» конец Людовика XVI, а то, что история в свое время поставила этого человека в столь чудовищное положение полной безответственности и безнаказанности. Королевской династии во Франции, решительно утверждает Вордсворт, — пришел конец, как он надеется, навсегда. Вордсворт переходит далее к защите общих принципов республиканизма, вступая в спор уже не только с Уотсоном, но и с Берком, автором нашумевших «Размышлений о французской революции». Интересно, что молодой Вордсворт избирает для полемики с Берком тот же вопрос, по которому поспорит с ним впоследствии и Байрон в примечаниях к «Чайльд Гарольду», — вопрос о рыцарстве и его мнимых преимуществах над позднейшими демократическими формами общественного развития. «М-р Берк в своих философских ламентациях по поводу гибели рыцарства сообщил нам, что в те времена порок, благодаря отсутствию грубости, был вполнину менее дурен. Ослепленный моралист! Вы, ваша светлость, вызываете сожаление тем, что разделяете это заблуждение. Рабство — это горькое и ядовитое питье. Перед лицом его можно утешиться лишь одним — тем, что народ (a Nation) может, когда пожелает, вдребезги разбить чашу о землю»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> The Prose Works of William Wordsworth. Ed. with Preface, Notes and Illustrations by Alexander Grosart, in three volumes. London, Moxon, 1876, vol. I, p. 4 (ниже цитируется под сокращенным обозначением: Grosart). Любопытно, что Вордсворт здесь почти буквально повторяет мысль несколько более позднего письма Роберта Бернса, который, касаясь тех же событий, писал (по поводу «Дневника пребывания во Франции» доктора Мура): «Я не могу одобрить хныканья почтенного доктора над заслуженной участью известной нары персонажей. Неужели передача в руки палача болвана-клятвопреступника и распутной шлюхи должна хоть на мгновение останавливать на себе наше внимание в столь знаменательный час, когда, как это величественно выразил мой друг Роско из Ливерпуля,

Счастье миллионов лежит на весах,

Колеблясь в деснице судьбы».

(The Letters of Robert Burns. Ed. by J. De Lancey Ferguson. Oxford, 1931, vol. II, p. 281—282).

<sup>24</sup> Grosart, vol. I, p. 4.

<sup>25</sup> Там же, стр. 8.



Столь смело высказанная здесь мысль о праве народа на революционное сопротивление деспотизму ставит автора «Апологии французской революции» в ряды передовых мыслителей его времени. Как далек этот Вордсворт, протестующий против феодального рабства во имя естественных прав человека <sup>26</sup>, от того Вордсворта, которому предстояло четверть века спустя велеблагословенно писать о прелести «зрелого феодализма» <sup>27</sup> и убеждать своих сограждан сохранить верность торийским кандидатам в парламент как блюстителям феодальных преимуществ, еще сохраняющихся якобы в Вестморлендском графстве.

От этих политических вопросов Вордсворт переходит к вопросам социальным. Он уличает епископа Уотсона в пристрастности и несправедливости его апологии богатства как «божественного» установления. Он призывает к ответу не только своего противника, но и всех английских законодателей, которые попрали права Труда или, говоря словами поэта, «оставили беззащитным самый важный вид собственности,— не менее реальный из-за того, что он не имеет материального существования,— а именно то, что должно было бы позволить работнику добывать пропитание для себя и для своей семьи» <sup>28</sup>.

Вордсворт восстает против «бесчисленных статут», ставящих себе целью снижение стоимости труда, вынуждающих работника, как нищет молодой публицист, «*довольствоваться* произвольно установленной платой, которая явно слишком мала, раз пришлось обусловить ее принятие законодательным путем» <sup>29</sup>.

Бысмеевая лицемерия Уотсона, утверждающего, будто в Англии «наука гражданского управления достигла наибольшего возможного совершенства», Вордсворт с горечью нищет о бедствиях «массы наших братьев, живущих в самой беспомощной нищете», и объявляет социальное нера-

---

<sup>26</sup> Замечательно и то негодование, с каким Вордсворт говорит здесь о духе рабской покорности, развращающем сознание людей в условиях деспотического правления,— «железо разъедает их душу настолько, что они перестают его чувствовать» (там же, стр. 9).

<sup>27</sup> Grosart, vol. I, стр. 239.

<sup>28</sup> Там же, стр. 16.

<sup>29</sup> Там же.





*Вордсворт около 1798.*

Рисунок Хэнкока

венство результатом существующего «установленного распределения собственности»<sup>30</sup>.

Именно социальная тема, столь остро поставленная в «Апологии французской революции», легла в основу крупнейшего из ранних произведений Вордсворта, поэмы «Вина и Скорбь, или Происшествия в Сольсберийской степи» (Guilt and Sorrow, or Incidents upon Salisbury Plain). Поэма эта имеет довольно сложную и длительную историю. Начатая в 1791—1792 гг., законченная в 1793—

---

<sup>30</sup> Там же.



1794 г., она была впервые опубликована, после довольно значительной авторской правки, лишь в 1842 г., т. е. полвека спустя после окончания. Так же, как это было и с более поздней «Прелюдией», его большой автобиографической поэмой, Вордсворт явно не решался опубликовать свое произведение, как бы не доверяя самому себе,— быть может, боясь самого себя.

В предуведомлении к запоздалому изданию «Вины и Скорби», оглядываясь на прошлое, престарелый Вордсворт так писал об условиях, в которых она была создана:

«Во второй половине лета 1793 г., проведя месяц на острове Уайт, в виду флота, который в то время, в начале войны, готовился выйти в море из Портсмута, я уехал оттуда, снедаемый меланхолическими предчувствиями. Американская война была еще свежа в памяти. Хотя многие и полагали, что предстоявшая борьба завершится скоро, поскольку к силам союзников должно было присоединиться непобедимое оружие Великобритании, я в глубине души был уверен, что она затянется надолго и породит не поддающиеся исчислению беды и несчастья. Это убеждение было тем более твердым, что во время длительного пребывания в революционной Франции я был свидетелем того воодушевления, которое царило в этой стране»<sup>31</sup>.

Эта тревога за будущее Англии, втянутой ее правительствами в контрреволюционную войну, как видно из всего контекста поэмы, поддерживалась и усугублялась в сознании молодого Вордсворта и печальными наблюдениями над экономическими и социальными бедствиями английского трудового народа. Смятенные чувства поэта вылились в особенно причудливо фантастическую форму в эпизоде видений, которые предстали перед ним в течение его двухдневных скитаний по Сольсберийской степи. В безлюдной глуши одиноко возвышались гигантские камешные останки древних жертвенников; и в воображении поэта ожили чудовищные картины языческих жертвоприношений, совершавшихся здесь во времена друидов. Ему слышались отчаянные вопли людей, заживо предаваемых пламени в гигантских корзинах-клетках, сытенных из ивовых ветвей... Но даже самые зловещие видения прошлого,— таков

---

<sup>31</sup> The Poetical Works of William Wordsworth. Poems Written in Youth etc. Ed. from the Manuscripts with textual and critical notes by E. de Selincourt. Oxford, Clarendon Press, 1940, p. 94—95.



горький вывод поэта, — не могут сравниться по своей жестокости и бесчеловечности с теми муками, на которые обречены его соотечественники, английские бедняки, в «цивилизовавшую» эпоху<sup>32</sup>.

Советское литературоведение<sup>33</sup> уже обращало внимание на то, как резко противостоит поэма «Вина и Скорбь» позднему творчеству Вордсворта. Это сказывается уже в самом колорите, в той мрачной суровости, с какой поэт изображает здесь и природу, и людей своей родины. Здесь ни в чем нет места умиротворенной гармонии; напротив, стихии природы враждуют так же мятежно и злобно, как и страсти, рожденные отчаянием, в душе людей. «Ветры встречаются друг друга, как в битве»; жалкая хижина пастухов, затерянная в степи, носит зловещее прозвище «Мертвый дом». Вместо приветливых ландшафтов зеленой Англии, глазам усталого путника предстают «унылые поля», «пустыни полей, тянущиеся без границ», а единственной приметой местности оказывается виселица и качающийся на ней труп в цепях — страшный символ, как бы предвещающий уже в начале поэмы ее трагический финал<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> «Памятники и следы древности, в изобилии разбросанные в этой местности, заставили меня сопоставить наши представления или догадки о жизни этих давних времен с некоторыми аспектами современного общества и с теми бедствиями, главным образом вызванными войной, от которых бедняки страдают более, чем другие классы людей. Эти размышления, в сочетании с особыми фактами, которые стали мне известны, и вызвали к жизни следующие строфы» (там же, стр. 95). Таким образом, Вордсворт сам подчеркивает тесную связь своей поэмы с современной общественной жизнью.

<sup>33</sup> См., в частности, главу Р. М. Самарина «Озерная школа» в «Истории английской литературы», т. II, вып. 1, Изд. АН СССР, М., 1963.

<sup>34</sup> В рукописной редакции поэма заканчивалась тем, что герой, отдавшийся в руки правосудия, был также повешен в железной клетке, в цепях, приковавших его к виселице, и под его трупом по праздникам собирались, ради потехи, окрестные обыватели с женами и детьми. Этот горький финал был смягчен Вордсвортом в печатном издании: повешение было обставлено более «милосердно»: тело осужденного не было приковано к виселице и по совершении казни могло быть предано земле. Сама эта «поправка» объективно, однако, воспринимается иронически: могила — вот самое большее, чем может общество осчастливить, в награду за его «раскаивание», несчастного, которого оно само сделало отщепенцем и преступником.



Два главных действующих лица поэмы, мужчина и женщина, безыменные, бездомные, чужие друг другу и всему миру существа, как бы выброшены за борт жизни и скитаются в этой пустыне, где случайно скрепляются их пути. Оба — жертвы общественной несправедливости. Первый, насильно завербованный в матросы, надолго оторванный от семьи, от родины, от привычного труда, нагло обшчитанный и обманутый по возвращении в Англию, стал убийцей не по злему умыслу или из-за преступных наклонностей, но потому, что его толкнула на это злая нужда. Вторая, вдова солдата, еще помнит былую счастливую жизнь в собственной хижине в деревенской глуши, где она трудилась на маленьком клочке земли. Но несправедливый закон отнял у ее отца его поле; а там лишился работы и муж, и нужда, в конце концов, погнала его в солдаты, на войну против восставших американских колоний. Петеряв и мужа, и детей, не имея сил трудиться, обездоленная женщина потеряла и доброе имя — ее последним прибежищем стала воровская цыганская шайка.

Перекрещивающиеся истории героя и героини поэмы по-разному говорят об одном и том же — о чудовищной общественной несправедливости, во власти которой — английский народ. Война является одним из губительных факторов в жизни тех униженных и оскорбленных людей, о которых пишет Вордсворт; но рядом с ней встает и другая жестокая закономерность, лишаящая земледельцев — земли, ремесленников — работы. В «Вине и Скорби» с огромной поэтической силой запечатлен трагический для народа ход аграрного и промышленного переворота в Англии конца XVIII в. Не удовлетворяясь тем, что он показал типические черты печальных судеб своих соотечественников в образе матроса-убийцы и его собеседницы, поэт вводит в произведение еще один образ такой же жертвы общественного неравенства и угнетения. Это — жена матроса. Изгнанная из жалкой лачуги, она также скитается по большим дорогам Англии и умирает от истощения на руках мужа.

Для самого Вордсворта значение поэмы заключалось не только в изображении последствий общественного и политического бесправия английского трудового народа, но и в показе нравственного упадка, который, с его точки зрения, являлся, пожалуй, самым страшным результатом



тех потрясений, которые переживала в его время Англия Моральная деградация честных и добрых людей (какими были еще недавно, да в сущности, могли бы стать снова матрос и вдова солдата) изображается Вордсвортом не как случайность, а как горестная необходимость, обусловленная тем положением, в котором оказываются подобные им труженики. В этом контексте получает особый смысл и тот вводный эпизод, который некоторые критики считают произвольным и выпадающим из общего плана поэмы. На утро после страшной ночи, проведенной в «Мертвом доме», матрос и солдатка становятся свидетелями семейной ссоры в доме одного из крестьян. Отец жестоко избил ни в чем не повинного ребенка, проломив ему голову. Эта бессмысленная жестокость, как бы обостряющая до предела и без того напряженное ощущение ненормальности, бесчеловечности всего происходящего, которое Вордсворт хочет вызвать у читателя, является сама, по мысли поэта, еще одним проявлением того общего упадка семейных привязанностей, которые влекут за собой горестная нищета и бесправие народа. Недаром матрос, потрясенный этой сценой, говорит отцу раненого ребенка о том, что надо прочнее связывать семейные узы, когда люди находятся «среди стольких врагов».

Комментаторы-текстологи и, в частности, Эрнест Де Селинкорт, редактор академического издания стихотворений и поэм Вордсворта, особо отмечают тенденциозность тех значительных переделок, которые поэт произвел впоследствии в рукописи первой редакции поэмы. И сатирические штрихи, и патетическое обращение к передовым людям своего времени — борцам за свободу мысли и права народа, «героям истины», как называл их сам Вордсворт, и жизненные подробности жестоких обид и беззакония, которые испытали на себе действующие лица поэмы, — «все это изглажено из печатного издания 1842 года, — пишет Де Селинкорт. — История скиталицы, уже напечатанная в 1798 г., подверглась изменениям еще в 1805 г., — а именно, несправедливость, от которой и пострадал ее отец по вине богатого помещика, была смягчена, а похвала, с какою говорилось о цыганах как бунтовщиках против общества, была вычеркнута; и Вордсворт, как ревностный сторонник войны против Наполеона, ставший сам волонтером, вряд ли мог бы оставить в тексте свое



обличение солдат, как «своры», которая «по-собачьи... лакает кровь своих братьев»<sup>35</sup>.

В английской поэзии XVIII в. «Вина и Скорбь» (заключенная впоследствии «Лирическими балладами», которые стали известны читателям гораздо ранее, чем эта поэма) могла бы сыграть значительную роль, будь она опубликована своевременно. Кроме Бернса, пожалуй, никто до Вордсворта не писал с такою силой и резкостью о разложении вековых устоев патриархальной деревенской и ремесленной жизни, о бедах, которые несет простому народу несправедливая война, о «легальных» притеснениях, на которые обрекает бедняков «Закон», ставший орудием богатей. «Вина и Скорбь» по-своему может быть поставлена рядом с «Веселыми нищими» Бернса, но с тою существенной разницей, что неимущие, выброшенные за борт общества герои Бернса все же твердо стояли на земле и гордо объявляли себя хозяевами жизни, наперекор закону и нищете, тогда как герои Вордсворта хотя и сохраняли еще остатки своего человеческого достоинства, но представляли как безнадежно сломленные, обреченные на гибель существа.

У Вордсворта не было места ни буйному хмельному веселью, ни дерзкому вольнодумству, ни радости чувственных наслаждений, которые были даны героям Бернса. Мрак и отчаяние царили в его поэме.

В некоторых рукописных вариантах поэмы Вордсворт еще искал выхода из-под власти трагического ужаса и оцепенения, определяющих ее эмоциональную атмосферу, в область общественного действия. Де Селинкорт приводит в своем издании стихотворные строки, непосредственно обращенные к правительству Питта, где поэт обвиняет «повелителей наций» в том, что они развязывают губительные для народа войны. В своем прямом обличении правящей реакции и в преклонении перед мужеством ее противников — «героев истины», жертв политического террора в Англии 1793—1794 гг., — Вордсворт очень близок к тогдашней поэзии Корреспондентских обществ. Близость эта сказывается и в художественной форме этих публицистических инвектив, полных гражданского класси-

---

<sup>35</sup> The Poetical Works of William Wordsworth. Poems Written in Youth, p. 333.



цстического пафоса, изобилующих аллегорическими олицетворениями и историческими ассоциациями.

Как и поэты Корреспондентских обществ, молодой Вордсворт в этих лирических отступлениях еще разделяет просветительский культ Разума. Он провозглашает, что ни судебные преследования, ни террор не остановят победного движения поборников истины:

Безумцы! К храму Разума приставить  
Изгнание, Цепи, Страх хотите вы.  
Рукой Нерона Правосудье править  
И факел Правды погасить в крови.

И далее, несколькими строфами ниже:

Герои Истины, вперед! Снесите  
До основанья деспотов оплот!  
Над башнями Гордыни воздымите  
Как палицу Геракла, Мысли свет.  
Пусть гнусное отродье Заблужденья  
Издохнет в муках, луч ее узрев<sup>36</sup>.

Эта риторика при всей искренности ее вольнолюбивого пафоса, оставалась, однако, в стороне от основного содержания поэмы, никак не воплощалась в тех образах и ситуациях, которые представляли перед читателем. В таком разрыве до некоторой степени сказалось объективное отсутствие достаточных общественно-политических предпосылок для победоносного развития революционного движения в тогдашней Англии. Но в еще большей степени отразилась в нем субъективная отчужденность Вордсворта от

---

<sup>36</sup> Insensate they who think, at wisdom's porch,  
That Exile, Terror, Bonds and Force may stand;  
That Truth with human blood can feed his torch,  
And Justice balance with her gory hand  
Scales whose dire weight of human heads demand  
A Neno's arm . . . . .

Heroes of Truth, pursue your march, uprear  
The oppressors' dungeon from its deepest base;  
High o'er the towers of Pride undaunted rear  
Resistless in your might th' Herculean mace  
Of Reason, let foul Error's monstrous race  
Dragged from their dens start at the light with pain  
And die . . . . .

(The Poetical Works of W. Wordsworth. Poems Written in Youth, etc., p. 340—341).



тех передовых, наиболее сознательных и активных слоев трудового народа Англии, из которых именно в это десятилетие вышло столько деятельных участников революционно-демократического движения. Ремесленники и рабочие составляли основную массовую опору Корреспондентских обществ, широко раскинувшейся сетью охвативших Англию и серьезно тревоживших правительство Питта, видевшее в них английских «якобинцев». Вордсворт ищет своих героев не в их среде, не там, где «освобожденные» от собственности вчерашние кустари или землепашцы, из которых возникал новый класс пролетариев, обращались к будущему и начинали помышлять о новом переустройстве общества. Он искал своих героев среди тех, для кого все в жизни — и труд, и счастье, и собственное достоинство — было связано с прошлым, с добуржуазным патриархальным укладом, пережитки которого даже и в эту пору, в разгар аграрного и промышленного переворота, еще сохранялись в наиболее глухих уголках Англии и, прежде всего, в его родном северном краю озер.

Обращение к «героям истины» осталось чисто риторическим отступлением потому, что в конце концов Вордсворт предпочел выдвинуть в качестве героев своего времени не таких передовых людей-борцов, как саножник Томас Гарди или корсетник Томас Пейн, или печатник Вильям Хоп, или те ножовщики Шеффильда, средствами которых издавалась газета Монтгомери «Ирида», а тех, в ком воплощался косный, старозаветный «идиотизм деревенской жизни» — мелких крестьянских собственников, тщетно пытавшихся противопоставить свою жизнь по-старинке напору новых капиталистических общественно-экономических отношений. Это проявилось отчасти уже и в «Вине и Скорби», а с особенной полнотой и наглядностью — в «Лирических балладах».

### 3

В «Предуведомлении» к первому (анонимному) изданию «Лирических баллад», вышедшему осенью 1798 г., Вордсворт знаменательным образом выдвигает как критерий истинной поэтичности жизненность, верность искусства природе. «Благородная отличительная черта Поэзии заключается в том, что она находит свои материалы в любом предмете, который может заинтересовать человеческий



ум», — пишет он <sup>37</sup>. Поэт предупреждает, что ложные, предвзятые представления о поэзии могут помешать читателю оценить по достоинству собранные в книге стихотворения.

«Читателям, привыкшим к пестроте и к тривиальной фразеологии многих современных писателей, буде они станут упорствовать в чтении этой книги, вероятно, нередко придется бороться с чувством неловкости и необычности; они начнут искать, где же здесь поэзия, и спрашивать себя, на каком основании эти литературные опыты могут претендовать на это звание, — пишет он. — Желательно, чтобы такие читатели в собственных интересах не позволяли одному слову «поэзия» — слову весьма спорного значения — мешать своему удовольствию; пусть лучше, читая эту книгу, они спросят себя самих, содержит ли она естественное изображение человеческих страстей, человеческих характеров и человеческих событий; и если ответ будет положительным, в соответствии с желаниями автора, то пусть они удовлетворятся этим вопреки страшнейшему врагу всех наших удовольствий, — нашему собственному предвзятому кодексу правил» <sup>38</sup>.

Вордсворт подчеркивает в этом же «Предуведомлении», что большинство стихотворений, входящих в сборник, должно рассматриваться как поэтические «эксперименты».

Этот «экспериментальный», новаторский характер «Лирических баллад» особенно хорошо почувствовали круги демократической читательской молодежи тогдашней Англии. Интересным свидетельством этого может служить известный очерк Вильяма Хэзлита «Мое первое знакомство с поэтами». Очерк этот был написан и опубликован после того как пути Хэзлита, известного радикально-демократического публициста и критика, яркого противника торийской олигархии и Священного Союза, давно успели разойтись с путями Вордсворта и Кольриджа: Байрон и Ли Гент напечатали этот автобиографический набросок Хэзлита в своем журнале «Либерал» в апреле 1823 г. Хэзлит рассказывает о глубоком впечатлении, произведенном на него «Лирическими балладами», с которыми его познакомил Кольридж еще до их выхода в свет.

---

<sup>37</sup> Lyrical Ballads by William Wordsworth and S. T. Coleridge. 1798. London, Duckworth and Co., 1898, p. I

<sup>38</sup> Там же, стр. I—II.



«Этим утром, как только кончился завтрак, мы вышли в парк и уселись на стволе протянувшегося по земле старого ясеня. Кольридж прочел вслух, звучным и музыкальным голосом, балладу о «Бетти Фой»<sup>39</sup>. Я не был критически и скептически настроен. Я заметил проблески правды и естественности и не заботился об остальном. Но в «Терне», в «Безумной матери» и в «Жалобе покинутой индианки» я ощутил ту более глубокую силу и пафос, которые впоследствии были признаны... характерными чертами их автора; и меня охватило чувство нового стиля и нового духа в поэзии. Для меня в этом было что-то похожее на то впечатление, которое возникает при виде свежее вспаханной земли или при первом желанном дуновении весны»<sup>40</sup>.

Примечательно, что уже в нашу эпоху передовой писатель Ральф Фокс усмотрел в «Лирических балладах» «ясную зоркость» взгляда и почувствовал в этой зоркости следствие «живительных соков французской революции»<sup>41</sup>.

Характерно, с другой стороны, что первым враждебным выступлением в печати против «Лирических баллад» была статья Саути, — того самого Саути, который в силу традиционного, но несколько упрощенного представления считается равноправным членом триумвирата «Озерных поэтов» с Вордсвортом во главе. Именно Саути в октябрьском номере журнала «Критикал ревью» за 1798 г. выступил с разгромной статьей о «Лирических балладах», осуждая, то самое «экспериментаторство», которое отстаивал как главную заслугу этого поэтического начинания Вордсворт. Саути, напротив, именно в этом видел самую слабую сторону сборника. «Эксперимент, как мы полагаем, — насмешливо писал он, — не состоялся; не потому, что разговорный язык мало подходит к «целям поэтического наслаждения», но потому, что в основу этого эксперимента были положены неинтересные темы»<sup>42</sup>. Любопытно, что и Кольридж, хотя и восхищавшийся дарованием своего друга, уже тогда, еще до выхода в свет «Лирических баллад», расходился с ним в самом главном — в вопросе о соотношении по-

---

<sup>39</sup> Хэзлит имеет в виду балладу «Мальчик-идиот».

<sup>40</sup> *My First Acquaintance with Poets. (The Essays of William Hazlitt. With an Introduction by Catherine Macdonald Maclean. London, Macdonald, 1949, p. 15).*

<sup>41</sup> Ральф Фокс. Роман и народ. Л., Гослитиздат, 1939, стр. 207.

<sup>42</sup> *Lyrical Ballads*, p. XVII.



эзии с жизнью. Об этом свидетельствуют, в частности, воспоминания Хэзлита: «Он (Кольридж.— А. Е.) сетовал на то, что Вордсворт не склонен разделять традиционные местные суеверия и что в его поэзии, соответственно, есть нечто телесное, есть *верность фактам* (matter-of-factness), тяготение к осязаемому, а часто и к мелочному. Дарование Вордсворта не нисходило на него как дух из воздушных сфер; оно выросло из земли как цветок...»<sup>43</sup>.

Со своей стороны, Вордсворт не одобрял мистического и фантастического направления поэзии Кольриджа. Он осуждал субъективизм Кольриджа, слишком поглощенного «личными и семейными невзгодами, чтобы живописать страдания человечества». Нельзя отказать в проникательности критическим суждениям Вордсворта о романтической отчужденности от жизни поэм Кольриджа: «Будучи не в состоянии описывать естественные горести или показать их святость, он пристрастился к сверхъестественному: отсюда его «Старый моряк» и «Кристабель», в которых он выказывает большую поэтическую силу. Но эти произведения не берут за душу (это может быть дано только Природой), и никогда не будут популярны, как произведения Гольдсмита или Бернса»<sup>44</sup>.

Убеждение в том, что они с Кольриджем идут разными путями, окончательно созрело у Вордсворта после 1805 г.<sup>45</sup> Но еще ранее, в 1800 г., он указывал на четыре важных недостатка «Старого моряка»: отсутствие у главного героя определенного человеческого и профессионального характера; его пассивность («он не действует, а лишь испытывает воздействие извне»); произвольность сюжета, в котором «события не обладают необходимой взаимосвязью и не

---

<sup>43</sup> W. Hazlitt. My First Acquaintance with Poets, p. 15.

<sup>44</sup> См. кн.: M. L. Peacock. The Critical Opinions of William Wordsworth. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1950, p. 222—223.

<sup>45</sup> В предисловии к «Лирическим балладам» был абзац, посвященный участию Кольриджа в этом сборнике, где Вордсворт писал, что не стал бы просить своего друга о сотрудничестве, если бы не полагал, что его поэмы «будут в значительной мере обладать теми же тенденциями, что и мои собственные, и что если между ними и будут различия, то в окраске нашего стиля не будет дисгармонии, так как наши взгляды на предмет поэзии почти полностью совпадают». Абзац этот после 1805 г. был вычеркнут Вордсвортом и отсутствовал в позднейших изданиях «Лирических баллад». См. M. L. Peacock. The Critical Opinions..., p. 226—227.



вытекают друг из друга»; и, наконец, перегруженность поэмы слишком изощренной образностью <sup>46</sup>.

Вторая большая поэма Кольриджа, «Кристабель», которую первоначально предполагалось напечатать в двухтомном переиздании «Лирических баллад», не вошла туда по решению Вордсворта и надолго осталась в рукописи. Как сообщал в одном из своих писем сам Кольридж, главной причиной этого решения было то, что «поэма прямо противоречила тем целям, с которыми были опубликованы лирические баллады, — т. е. эксперименту, призванному выяснить, могут ли те страсти, которые только и придают значение необычным происшествиям, представлять самодовлеющий интерес сами по себе, в происшествиях обыденной жизни» <sup>47</sup>.

Как видим, разногласия между Кольриджем и Вордсвортом, обозначившиеся еще в период публикации «Лирических баллад» и углубившиеся в начале XIX в., имели своим исходным пунктом определение того, что является достойным предметом поэзии — «естественное», обыденное, человеческое (как полагал Вордсворт) или сверхъестественное, необычное, сверхчеловеческое (к чему склонялся Кольридж). В первоначальном замысле «Лирических баллад» как «экспериментального» поэтического сборника была намечена программа творческих исканий, допускавшая до поры до времени сосуществование и сотрудничество Кольриджа и Вордсворта в одной книге. Как вспоминал впоследствии Кольридж в «Biographia Literaria» (1817), обоих молодых поэтов занимали две важнейшие стороны воздействия поэзии на читателей: ее способность вызывать сочувствие читателя благодаря «точному следованию правде природы» (*faithful adherence to the truth of nature*; курсив мой. — А. Е.) и способность придавать явлениям интерес новизны с помощью изменчивых красок воображения» <sup>48</sup>.

<sup>46</sup> В письмах к Дж. Коттлу, издателю «Лирических баллад», Вордсворт уже через несколько месяцев после выхода первого издания сборника высказывал опасение, что «в общем „Старый моряк“ повредил книге...» (24 июня 1799 г.) и выражал желание заменить поэму Кольриджа своими вещами (см. М. Л. Реасок. *The Critical Opinions...*, p. 226).

<sup>47</sup> М. Л. Реасок. *The Critical Opinions...*, p. 227.

<sup>48</sup> Samuel Taylor Coleridge. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. «Everyman's Library». London, Dent, 1956, p. 168.



Соответственно наметился и водораздел между творческими поисками Кольриджа и Вордсворта. Первый вознамерился изображать по преимуществу «сверхъестественные события и лица», стремясь, однако, соблюсти «драматическую правдивость» в обрисовке эмоций, вызванных у людей фантастическими ситуациями<sup>49</sup>. Второй поставил себе целью «придать прелесть новизны повседневным явлениям и вызвать чувство, аналогичное сверхъестественному, разбудив сознание от летаргии привычки и открыв ему очарование и чудеса окружающего нас мира»<sup>50</sup>. Ему предстояло «выбирать сюжеты из обычной жизни; характеры и происшествия должны были являться такими, какие можно встретить в каждой деревне и в ее окрестностях, всюду, где найдется мыслящий и чуткий наблюдатель, готовый искать их или заметить их тогда, когда они перед ним предстают»<sup>51</sup>. В «*Biographia Literaria*», написанный без малого через 20 лет после выхода первого издания «*Лирических баллад*», Кольридж справедливо отметил те художественные опасности, которые—в потенции—таила в себе вордсвортовская поэтика обыденного (и, в частности, его учение о почти полной тождественности языка поэзии языку прозы). В его полемике с Вордсвортом в этих литературных воспоминаниях, так же как и в критическом отзыве о поэме «*Прогулка*», Кольридж высказывал немало эстетически верных замечаний. О них еще будет идти речь ниже. Но если ему удалось констатировать многие симптомы оскудения и окостенения поэтического дарования Вордсворта, то последний, в свою очередь проник в суть трагического кризиса, приведшего к гибели Кольриджа-художника. По мнению Вордсворта, Кольридж мог бы стать величайшим поэтом современности, если бы не пагубное пристрастие к «метафизической теологии», особенно укрупившееся после его поездки в Германию<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> S. T. Coleridge. *Biographia Literaria*, p. 168. В этом отношении поэзия Кольриджа обладала, действительно, тонкостью и богатством психологических оттенков, резко отличавшими ее от «готического» романа с его грубыми и примитивными эффектами.

<sup>50</sup> Там же, p. 169.

<sup>51</sup> Там же, стр. 168.

<sup>52</sup> Воспоминания м-сс Дэви, жены известного физика, друга Вордсворта. См. Grosart, vol. III, p. 441.

Подобные суждения Вордсворта приводятся и другими современниками.



Вордсворт до конца жизни сохранил глубокое уважение к поэтическому дарованию Кольриджа; но пылкая дружба, связывавшая их в конце 90-х годов, в период работы над «Лирическими балладами», позднее сменилась бесповоротным охлаждением. Отношения Вордсворта с Саути складывались несколько иначе: добрососедская фамильярность и общность торийских политических интересов не мешали Вордсворту в душе довольно иронически относиться к литературным претензиям Саути. Отзыв Вордсворта о поэме Саути «Мэдок», при всей своей видимой благожелательности, по существу отказывает Саути в праве именоваться настоящим поэтом<sup>53</sup>. А объединение Саути, Кольриджа и Вордсворта в единой «школе» «лейкистов» вызвало негодование автора «Прелюдии»<sup>54</sup>.

«Вордсворт как поэт сожалел, что германская метафизика так заполонила Кольриджа, ибо, высказываясь на эти темы, он нередко становился непойятым; тогда как если бы его энергия и оригинальность развивались в русле поэзии,—орудие, которым он владел с таким совершенством,...—он мог бы сделать больше, чем кто-либо из современников, чтобы обогатить литературу и повлиять на сознание нации»,—пишет сосед Вордсворта по Уиндсмиру, священник Р. П. Грейвз, вспоминая разговор с Вордсвортом после известия о смерти Кольриджа. См. Grosart, vol. III, p. 469.

Поэт Сэмюэль Роджерс в своих «Застольных беседах» приводит относящееся к 1825 г. замечание Вордсворта о том, что с годами Кольридж становится все более «мечтательным и сверхметафизичным» (см. M. L. Reasock. The Critical Opinions..., p. 223).

<sup>53</sup> «Мы прочли «Мэдока» и остались очень довольны; он изобилует прекрасными, удачно введенными картинками и описаниями, и все повествование проникнуто живостью; хотя, вероятно, нельзя сказать, что действующие лица могут особенно заинтересовать вас, за исключением, быть может, юного Луэллина... Поэме не хватает высших даров поэтического сознания — воображения в истинном смысле слова и знания человеческой природы и человеческого сердца; нет ничего, в чем проявилась бы рука большого мастера...» (письмо сэру Джорджу Бьюмонту от 3 июня 1805 г.; см. M. L. Reasock. The Critical Opinions..., p. 355—356. Курсив мой.— А. Е.).

Знаменательно, что в этом критическом разборе поэмы Саути Вордсворт обращается к тому же критерию «знания человеческой природы и человеческого сердца», что и в своей творческой полемике с Кольриджем, о которой уже шла речь выше.

<sup>54</sup> Просмотрев биографию Байрона, написанную Джоном Голтом, Вордсворт был возмущен встретившимся ему термином «озерники» (Lakers), «которых он (Голт.— А. Е.) от полноты своего невежества соизволил рассматривать как один класс или школу поэтов» (письмо В. Р. Гамильтону от 26 сентября 1830 г.; см. M. L. Reasock. The Critical Opinions..., p. 277).



Эти данные о разногласиях между Вордсвортом и другими поэтами так называемой «Озерной школы» приводятся нами не для того, чтобы отвергнуть само это понятие. Оно закономерно сложилось и завоевало себе право гражданства в литературно-политических столкновениях между революционным и реакционным романтизмом в 1810-х и последующих годах: Байрон, Шелли, Хэзлит пользовались этим термином, и он прочно укоренился в истории литературы. Важно отметить, однако, что хотя жизненный путь Вордсворта, Кольриджа и Саути привел их, в конце концов, на общую идейно-политическую платформу как сторонников существующего порядка в политике, защитников государственной церкви и ревностных проповедников смирения и непротивления в морали, между ними существовали значительные творческие расхождения. Диапазон этих расхождений уменьшался с годами,— и в этом проявлялась своего рода трагическая закономерность угасания творческой индивидуальности двух крупнейших поэтов «Озерной школы» — Вордсворта и Кольриджа. Молодой Вордсворт, тот Вордсворт, который чувствовал себя поватором и экспериментатором, готовя к печати первые издания «Лирических баллад» 1798 и 1800 гг., относился к своим эстетическим принципам гораздо более ревниво, чем Вордсворт 20—30-х годов XIX в., автор сонетов из истории английской церкви и тому подобных мертворожденных сочинений.

Как же проявились в «Лирических балладах» те принципы естественности и правдивости, то сочувствие «страданиям человечества», в которых Вордсворт видел одно из основных отличий своего поэтического творчества от творчества своего друга и соавтора Кольриджа?

Прежде чем ответить на этот вопрос на основании анализа самих «Лирических баллад», уместно обратиться к документу, который может служить своего рода комментарием самого Вордсворта к его тогдашним стихотворениям. Это — письмо поэта Чарльзу Джеймсу Фоксу, сопровождавшее посланный ему экземпляр второго издания сборника (14 января 1801 г.).

Обращаясь к лидеру левых вигов, одному из вождей тогдашней парламентской оппозиции, Вордсворт подробно характеризует то, что представляется ему социальным подтекстом «Лирических баллад». Он пишет о разрушении



прежних устоев жизни «в низших слоях общества»<sup>55</sup>, считая это характерным знамением времени, вызванным «распространением мануфактур по всем частям страны, большими почтовыми сборами, работными домами, промышленными заведениями и появлением дешевых трактиров и т. д., в сочетании с растущей диспропорцией между стоимостью труда и стоимостью необходимых средств к существованию»<sup>56</sup>. С прискорбием пишет Вордсворт о судьбе особенно близко известного ему по личным наблюдениям «класса людей, которые теперь существуют почти исключительно на севере Англии». Это, продолжает Вордсворт, «мелкие независимые *собственники* земли... люди, достаточно образованные, которые повседневно трудятся на своих маленьких собственных участках. Семейные привязанности всегда будут сильны среди людей, которые живут в не слишком перенаселенной округе, если люди эти возвышаются над уровнем нищеты. Если же они являются собственниками небольших земельных владений, унаследованных от предков, то могущество, которое приобретают в их среде эти привязанности, непостижимо для тех, кто имел возможность наблюдать лишь жизнь батраков, арендаторов и рабочей бедноты (*manufacturing poor*). Их маленький клочок земли служит как бы постоянным соединительным началом их семейных чувств, как бы скрижалю, на которой они записаны... Этот класс людей быстро исчезает»<sup>57</sup>.

Письмо Вордсворта показывает, какие глубокие жизненные общественные корни имели его «Лирические баллады» и как демократичен, по-своему, был идейный пафос этих произведений. «Эти стихотворения, — писал Вордсворт Фоксу, — представляют собой точные копии с натуры; и я надеюсь, что вы — каково бы ни было действие, которое они на вас окажут — заметите, во всяком случае, что они могут возбудить добрые чувства во многих отзывчивых и благородных сердцах и могут, хотя бы в малой степени, повысить наше уважение к человеческому роду и расширить наше познание человеческой природы...»<sup>58</sup>. В письме к Фоксу Вордсворт развивает мысль, несколькими годами

<sup>55</sup> Grosart, vol. II, p. 203.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же, стр. 204.

<sup>58</sup> Там же, стр. 205.



ранее высказанную им в споре с епископом Уотсоном. Теперь он формулирует ее еще решительнее: «самая священная из всех видов собственности,— провозглашает он,— это собственность бедняков»<sup>59</sup>.

Взгляды и настроения, высказанные в этом письме, выразились на многих страницах сборника «Лирических баллад»; можно сказать, что именно они образуют основной лейтмотив всей этой книги в той ее части, которая принадлежала перу Вордсворта.

В различных формах, то в пространном, неторопливом повествовании таких произведений, как «Скиталица», «Последняя из стада», «Братья» и «Майкл»<sup>60</sup>, то в патетических, полных недомолвок, но поражающих читателя силой страстного протеста и скорби лирических стихотворениях, подобных «Терну», «Безумной матери» и др., Вордсворт разворачивает, в сущности, одну и ту же тему. Это — тема крушения вековых устоев патриархальной крестьянской жизни и его трагических последствий — нищеты, распада семейных и общественных связей, горестного одиночества людей, «освобожденных» непонятным и жестоким «Законом» от привычного права на землю и труд. Он показывает поруганное материнство — бездомных, обезумевших женщин, скитающихся по большим дорогам, прижимая к груди голодного ребенка, или в отчаянии склоняющихся над холмиками детских могилок. Он воссоздает конфликт отцов и детей, порожденный последней, безнадежной попыткой отстоять унаследованный от прадедов клочок земли и даруемую им независимость («Майкл»), задержать или хотя бы отсрочить неизбежную капитуляцию перед нищетой («Последняя из стада»). Зловещие гости Фауста, символически изображенные Гёте, — Забота и Нужда, — являются постоянными героинями большинства «Лирических баллад», и их незримое, но постоянно ощущаемое присутствие во многом определяет драматическую напряженность всего сборника. Вордсворт достигает наибольшей выразительности в изображении характеров своих героев именно там, где показывает их неравную борьбу против суровой экономической необходимости, слепо и неуклонно подрывающей самые основы их существования. Мечта о том, чтобы его

<sup>59</sup> Там же, стр. 204.

<sup>60</sup> Две последние поэмы вошли во второе двухтомное издание «Лирических баллад».



сын владел наследственным клочком земли «свободно — свободно, как ветер», поддерживает стоическое терпение в старом Майкле. Семь лет, день за днем, он добавляет по камню к стенам овчарни, которую задумал построить в долине Гринхед-Гилла. И это неуклюжее сооружение, которому суждено остаться недостроенным, встает в воображении читателя как символ печального упорства, с каким старый крестьянин, опутанный долгами, покинутый недостойным, беспутным сыном, наперекор обманутым надеждам, одипочеству и дряхлости, угрюмо и сурово исполняет до конца свой долг труженика и хозяина земли.

Вордсворт глубоко проникает в психологию крестьянина, показывая, как собственнический инстинкт пересиливает в нем даже самые нежные привязанности. Герой баллады «Последняя из стада» с ужасом признается самому себе в том, что, продавая одну за другой своих овец, чтобы накормить голодную семью, он чувствует, что с каждым днем все меньше любит своих детей, тогда как каждая овца, каждый ягненок, с которыми он расстается, дороги ему, словно кровь, по каплям льющаяся из сердца.

Чтобы полнее ощутить и понять значительность лирических баллад Вордсворта, необходимо воспринимать их в совокупности, в общем для них социально-психологическом контексте, подсказанном поэту самой историей тогдашней английской деревни. Вордсворт пишет не об отдельных людях, не о случайных судьбах. Он становится живописцем целого класса Англии, готового исчезнуть в результате грандиозного общественно-экономического аграрного переворота, подготовлявшегося исподволь и, наконец, достигшего всей полноты своего размаха. В какой-то мере Вордсворт и сам понимал, конечно, что именно в этом коренилось своеобразие его лирических баллад. Об этом свидетельствуют и приведенное выше письмо Фоксу, и примечательные рассуждения в предисловии ко второму изданию его сборника, где Вордсворт, объясняя и оправдывая свое новаторство, устанавливает непосредственную связь между «революциями в литературе» и революциями в обществе.

Подлинная потрясающая трагедия обезземеленного, экспроприированного английского крестьянства угадывается за этими незатейливыми «пасторальными поэмами» или «пасторальными балладами» (как названы многие из



них в подзаголовке). Страдания десятков тысяч людей отражены в словах: «жестокий произвол», «повестка», «пустой станок»<sup>61</sup>, «церковный приход», «пособие»<sup>62</sup>, «поручительство», «конфискация»<sup>63</sup>, «вексель, проценты и закладные»<sup>64</sup> и, самое главное, снова и снова, «земля» — «общинная пустошь», «клочок земли»<sup>65</sup>, «наследственный уголок»<sup>66</sup>, «земля, обремененная не урожаем, а долгами»<sup>67</sup>, «наши прекрасные поля», «умрем, но не отдадим ему ни дюйма нашей земли!»<sup>68</sup>, «что проку в земле, если у меня больше сил нет пахать»<sup>69</sup> — и, наконец, в последнем скорбном итоге: «У нас нет больше земли, — кроме тех шести футов, где схоронены наши деды!»<sup>70</sup>.

Эта общественно-историческая трагедия придавала значительность и драматическую силу лучшим из лирических баллад Вордсворта. Он недаром обратился именно к жанру баллады, который выделялся в английском народно-поэтическом творчестве наибольшей драматической выразительностью. Будучи, конечно, далек от подлинно народной балладной традиции, Вордсворт, однако, пытается следовать ей в лаконизме и бесхитростной простоте выражения напряженных душевных конфликтов<sup>71</sup>. Когда это просто-

---

<sup>61</sup> «The Female Vagrant». (The Poetical Works of Wordsworth. London, The «Albion» Edition, F. Warne and Co., n. d., p. 17, 18. Ниже это издание цитируется под сокращенным обозначением: Poetical Works, «Albion»).

<sup>62</sup> The Last of the Flock. Там же, стр. 45.

<sup>63</sup> «Michael». Там же, стр. 59.

<sup>64</sup> «The Brothers». Там же, стр. 32.

<sup>65</sup> «Simon Lee». Там же, стр. 279.

<sup>66</sup> «The Female Vagrant». Там же, стр. 17.

<sup>67</sup> «The Brothers». Там же, стр. 32.

<sup>68</sup> «Repentance». Там же, стр. 46.

<sup>69</sup> «Simon Lee». Там же, стр. 279.

<sup>70</sup> «Repentance». Там же, стр. 46.

<sup>71</sup> В письме Рэнтему от 5 июня 1808 г. Вордсворт ссылается на широко распространенные в народе «полупенсовы баллады и истории по пенни и по два пенни за штуку»... «По содержанию, — продолжает он, — некоторые из них очень хороши, хотя чаще всего не религиозны; некоторые вызывают возражения своей суеверностью (как-то пророчествами, предсказаниями и т. п.) или, чаще, грубостью. Я настолько поддался влиянию этих разрозненных листов, что мне часто хотелось обладать таким талантом, который позволил бы мне сочинять песни, стихи и маленькие истории, которые могли бы распространяться наравне с другими хорошими вещами этого рода... По правде сказать, некоторые из опубликованных мною стихотворений были написаны не без надежды на то,



душие становилось деланным и нарочитым или растекалось в липкой патоке умиления перед идиотизмом деревенской жизни (как, например, в «Мальчике-идиоте» или «Слепом шотландском мальчике»), стихи Вордсворта звучали почти пародией... на него самого. Но когда ему удавалось передать живой голос страстей, разбуженных в сознании крестьянской массы небывалыми испытаниями, выпавшими на ее долю, автор «Лирических баллад» действительно открывал новую страницу в истории английской поэзии.

В предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» Вордсворт многократно подчеркивает, что драматизм их коренится в самой жизни. Он ставил себе задачей «переложить размерами стиха... подлинный язык людей, испытывающих острые переживания (a state of vivid sensation)»<sup>72</sup>; его занимала «ассоциация чувств и идей в состоянии возбуждения»<sup>73</sup>. Оправдывая свой выбор тем и героев, столь «низменных» с точки зрения канонов классицизма, он подробно обосновывает смелую для своего времени мысль — об особых нравственных и поэтических преимуществах деревенской жизни как предмета поэзии.

Роберт Бернс в Шотландии успел блистательно — и гораздо более последовательно — доказать это еще за двенадцать лет до выхода «Лирических баллад» уже своим первым сборником «Стихотворения, по преимуществу на шотландском диалекте» (1786). Но в собственно английской поэзии Вордсворт был первым, кто столь решительно заявил о поэтичности образа мыслей, чувств и речи деревенских простолюдинов.

Такие создания поэтов-сентименталистов, как «Покинутая деревня» Гольдсмита или «Элегия, написанная на сельском кладбище» Грея, во многом, конечно, подготовляли почву для художественного новаторства «Лирических баллад». Но и Гольдсмит, и Грей, с разной степенью глубины проникая в противоречия общественных судеб английской деревни, показывали их извне, со стороны, так, как

---

что рано или поздно они смогут выполнить это назначение...» (Letters of William Wordsworth, p. 110).

<sup>72</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад» (Poetical Works, «Albion», p. 318).

<sup>73</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад» (Poetical Works, «Albion», p. 320).



они преломлялись в воображении сочувственно, но спокойно настроенного созерцателя. Вордсворту предстояло в дальнейшем, в «Прогулке», тяжеломерно и уныло развернуть в серии кладбищенских новелл-эпитафий основную мысль «Элегии» Грея о том, что застойный покой деревенской жизни, может быть, служит счастливой заменой тех бурных тревожений революционной политической борьбы и духовного творчества, которые не дано испытать «немым Мильтонам и безвестным Гэмпденам», прозябающим в сельской глуши. В «Лирических балладах» Вордсворт еще отнюдь не всегда утешается этой религиозно-квиегистской моралью<sup>74</sup>.

«Поэзия,— писал о своих стихах Вордсворт,— не проливает тех слез, «какими плачут ангелы», но плачет естественными и человеческими слезами; она не может похвастать особым небесным елеем, который отличал бы ее от прозы; в ее жилах течет та же человеческая кровь...»<sup>75</sup>.

Наиболее сильными, художественно значительными из лирических баллад Вордсворта остаются, действительно, те, где льются человеческие слезы, где течет человеческая кровь,— а не сентиментальная розовая водица благочестивого умиления перед пищетой духа и смирением «малых сих».

Трагедия английского крестьянства в этих лучших стихотворениях сборника еще не рисуется — как впоследствии в «Прогулке» — частью непостижимого плана божественных, а следовательно, в конце концов, мудрых и благих предначертаний. Она предстает как дело человеческих рук. Так, в стихотворении «Строки, написанные ранней весной» ведущим мотивом проходит контраст между «святым планом природы», где все зовет к радости, и общественными бедствиями, за которые всецело отвечают люди.

And much it grieved my heart to think  
What man has made of man,—

---

<sup>74</sup> «Грей потерпел неудачу как поэт», по мнению Вордсворта, «прежде всего потому, что ему не хватало огня...» (Letters, p. 144, письмо Р. П. Гиллису от 15 апреля 1816 г.).

<sup>75</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад». (Poetical Works, «Albion», p. 322).



воскликает поэт во второй строфе; а в заключении повторяет слова:

Have I not reason to lament  
What man has made of man? <sup>76</sup>

Если здесь эта скорбь о том, «что сделал с человеком человек», выражается чисто лирически, то во многих балладах Вордсворта она проявляется в драматических контрастах и столкновениях. В основе этих контрастов и столкновений — противоречие двух разных нравственных складов, двух законов, двух правд, — тех, какие веками сложились в сознании народа, и тех, которые стоят на страже новых порядков, подрывавших устои старого деревенского быта. Иногда этот драматизм выражался в одном штрихе, как, например, в том месте «Скиталицы», где героиня, дочь бедного фермера, рассказывает, как «горькая беда и жестокий произвол» отняли у отца его клочок земли. Прощаясь с родным уголком, старик-отец советует ейложиться на бога; но «я молиться не могла», — вспоминает она, и эти скупые слова говорят о целой буре тоски и возмущения в душе молодой женщины, впервые почувствовавшей, как далеко привычное понятие о «божеской» правде от суровых законов действительной жизни.

Иногда — как, например, в балладе «Бабушка Блейк и Гарри Гилл» — все действие целиком строится на конфликте двух противоположных понятий о законности, правде и морали. Нищая старуха Блейк, воруящая хворост у богатых соседей, чтобы согреться зимними почвами, — конечно, преступница с точки зрения буржуазного закона и буржуазной морали. Но сама она уверена в том, что действует по правде. Именно поэтому с таким страстным негодованием призывает она божью кару на голову своего притеснителя, молодого скотовода Гарри Гилла, который подкараулил ее темной ночью на месте преступления. Упав на колени, воздев к небу старческие руки, бабушка Блейк прокляла обидчика. И страшное возмездие постигло Гарри Гилла: отныне он никак не мог согреться. Сколько бы кафтанов ни надевал он на себя, сколькими бы одеялами

---

<sup>76</sup> «И с болью в сердце думал я, что сделал с человеком человек»; «Так не по праву ли я скорблю о том, что сделал с человеком человек?» (Poetical Works, «Albion», стр. 278).



ни укрывался, даже у жарко натопленного камина, даже в знойный летний полдень его била дрожь и зубы стучали от смертного холода. Вордсворт ведет свой рассказ со всею наивностью народной баллады, но сознательно избегает мистического истолкования сюжета; по его словам, это чисто психологический казус, основанный на восприимчивости воображения<sup>77</sup>.

Здесь, так же как и в «Терне» и в ряде других баллад, Вордсворт достигает особой художественной выразительности, сочетая точные, граничащие с тривиальной прозой мелкие детали с глубоким трагическим пафосом. Отчаяние беспомощной дряхлой старухи, тоскливое одиночество обезумевшей матери, блуждающей в горах, где схоронен ее ребенок, — эти темы трактуются Вордсвортом не только без всяких риторических амплификаций и перифраз, но как бы «заземляются» и оттеняются более рельефно благодаря самому тону, ритму и характеру повествования. Рассказчиком выступает не сам поэт, а кто-то из односельчан, словоохотливый и простодушный, не боящийся повторений и всего более пекущийся о «точности» своего рассказа. Современники подшучивали над деловитой прозаичностью строк, описывавших пруд, где, может быть, утопила своего младенца Марта Рэй:

I've measured it from side to side:  
'Tis three feet long, and two feet wide<sup>78</sup>.

Вордсворт впоследствии заменил эти строки другими. Но весь тон говорливого и далекого рассказчика, повторяющего — и, вероятно, уже не в первый раз — хорошо известные ему подробности, не берясь определить их действительный тайный смысл, был сохранен перушимо. И гротескный контраст между простодушной словоохотливостью рассказчика и той человеческой трагедией, которая скорее угадывается из его слов, чем излагается им, придает

<sup>77</sup> Любопытно, что такой искушенный читатель, как Чарльз Джеймс Фокс (адресат цитированного выше письма Вордсворта), особо выделил в сборнике «Лирических баллад» это стихотворение, а также «Терн» и некоторые другие, довольно холодно отзываясь о поэмах «Братья» и «Майкл», на которые особо обращал его внимание автор.

<sup>78</sup> «Я смерил его из конца в конец; в нем три фута длины и два — в ширину» (Lyrical Ballads, p. 72).



всей балладе особый привкус горечи. Собеседник, тщетно расспрашивающий рассказчика о том, что же произошло у подножия старого терна, так и не узнает, что именно случилось с Мартой Рэй; но ее стон — «О горе! горе мне!» — пять раз раздающийся в балладе, остается, как то-скливое эхо, в памяти читателя.

В балладе «Бабушка Блейк и Гарри Гилл» зачин, с его суетливо-недоуменным повторением вопроса: «Ох! что случилось? что случилось?», подробностями о добротном сукне и фланели, из которых сшиты жилеты Гарри Гилла, и трижды повторяющейся как рефрен, строкой:

His teeth they chatter, chatter still!<sup>79</sup>

— сам по себе произвел бы комическое впечатление. Но по мере того, как разворачивается картина нищенского, безрадостного существования одинокой старухи и подготавливается, наконец, центральная сцена, когда бабушка Блейк призывает небесное возмездие обрушиться на жадного Гилла, это первое впечатление исчезает. Гротескный контраст между высоким социально-этическим пафосом главного события баллады и мелкими повседневными подробностями, на которые так щедр болтливый рассказчик, усиливает драматизм общего впечатления, производимого целым.

Точно так же и в «Последней из стада» печальная арифметика рассказчика — шестеро голодных детей и отара, таявшая «с десяти до пяти, с пяти до трех... и наконец, с трех до двух...» — не кажется в конце концов прозаичной, потому что в общем контексте она освещена поэзией искреннего и глубокого душевного смятения.

Уничтожение грани между высокой поэзией и прозой повседневности сам Вордсворт считал в период работы над «Лирическими балладами» одной из своих главных новаторских художественных задач. Это означало не только новое решение проблем «поэтического слога» (о которых он так много и подробно пишет в эту пору), но и новое решение проблемы *содержания* поэзии.

В предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» Вордсворт ставит эти вопросы в теснейшем единстве. «Мой выбор, — писал он, — останавливался по большей

<sup>79</sup> «Зубы у него все стучат, все стучат!» (Poetical Works, «Albion», p. 91—92).



части на неизменной деревенской жизни, потому что в этом состоянии исконные страсти сердца находят для себя более благодатную почву, где могут достичь зрелости, менее скованы и изъясняются более ясным и выразительным языком; потому что в этом жизненном состоянии наши первичные чувства соседствуют друг с другом в большей простоте, их можно наблюдать точнее, и высказываются они более сильно; потому что нравы деревенской жизни вырастают из этих первичных чувств и, обусловленные необходимостью сельских трудов, более удобопонятны и более устойчивы; и, наконец, потому что в этом состоянии страсти людей нераздельны с прекрасными и непреходящими образами природы. Я следовал также и языку этих людей (очищенному, правда, от того, что составляет, по-видимому, его действительные недостатки, от всего, что могло бы по праву вызвать неприязнь или отвращение), ибо подобные люди ежечасно общаются с теми предметами, которым обязана своим происхождением лучшая часть языка; а будучи по своему положению в обществе и однообразию и узости своего круга деятельности (*circle of their intercourse*) более свободны от воздействия светского тщеславия, они выражают свои чувства и представления просто и безыскусственно. Следовательно, такой язык, возникающий из повторяющегося жизненного опыта и постоянства чувств, является более устойчивым и гораздо более философским языком, чем тот, которым его часто подменяют поэты, полагающие, что оказывают тем большую честь самим себе и своему искусству, чем больше они отрешаются от сочувствия к людям и чем больше дают волю произвольным и прихотливым формам выражения, чтобы удовлетворить свой надуманный капризный вкус и капризные аппетиты»<sup>80</sup>.

В приведенном отрывке наглядно проявились и сильные и слабые стороны эстетической — а в конечном счете и социальной — программы молодого Вордсворта. В его восхищении неподвижностью и «узостью» крестьянского существования уже дает себя знать столь характерная для позднейшего творчества Вордсворта идеализация мелко-собственнического деревенского быта, психологии и нравов

---

<sup>80</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад» (*Poetical Works, «Albion», p. 319*).



патриархального крестьянства как оплота общественного равновесия и здоровья. Впоследствии эта идеализация должна была пополниться уже явно и открыто антидемократическим по всему своему духу воспеванием английского поместного дворянства. Предвыборная публицистика Вордсворта, ревностно поддерживавшего торийские кандидатуры в 1818 г.<sup>81</sup>, шла рука об руку с его поздними стихотворными произведениями, где он благоговейно живописал английское феодальное средневековье<sup>82</sup> и воскрешал рыцарские предания о прошлом местных аристократических семейств, к которым был близок. В письме к Генри Риду от 5 июля 1844 г. престарелый поэт умиленно мечтает о том, чтобы «крупные землевладельцы» нашли «замену утраченному феодальному патернализму» и, взяв на себя духовную опеку над деревенской беднотой, подали бы благой пример и фабрикантам в их отношениях с рабочими...<sup>83</sup>

В свете подобных суждений, столь характерных и для прозы и для стихов позднего Вордсворта, яснее становятся и достоинства «Лирических баллад». То, что волнует их создателя, — это действительно, говоря его словами, «жалкая собственность бедняков», а не титулованная крупнопоместная собственность, которую он будет восхвалять впоследствии в своих предвыборных памфлетах и похвальных стихах в честь Бьюмонта или Лаутеров. Характерно, что помещикам нет места среди героев «Лирических баллад», как нет места элегическим сожалениям о феодально-рыцарских временах в социальной и эстетической программе, сформулированной Вордсвортом применительно к этому периоду.

Вордсворт «Лирических баллад» еще очень далек от твердолобого консерватизма торийской земельной аристократии, прикрывающей сентиментальными вздохами о добрых старых феодальных нравах весьма трезвое желание укрепить свое положение за счет трудового народа, потеснив промышленную буржуазию. Знаменательно, что даже та косвенная романтическая поэтизация феодального сред-

---

<sup>81</sup> См. Two Addresses to the Freeholders of Westmorland. 1818 (Grosart, vol. I).

<sup>82</sup> «Белая Рильстонская лань», цикл сонетов «Церковные набожки» и др.

<sup>83</sup> Letters, p. 276—277.



невековья, которая нашла себе место в поэмах Кольриджа, как мы уже видели, не встретила сочувствия в Вордсворте. Он сожалел о включении в сборник «Старого моряка» и отказался публиковать свои стихи рядом с «Кристабелью», когда Кольридж закончил вторую часть этой поэмы.

Уязвимость позиции Вордсворта как поэта и мыслителя проявлялась в «Лирических балладах» еще не в прямой идеализации прошлого, а скорее в непоследовательности его во многом очень прозорливых, но вместе с тем заведомо односторонних и неполных суждений о настоящем.

Вордсворт «Лирических баллад» всего сильнее там, где он изображает душевное смятение людей, вырванных с корнем из родной почвы или чувствующих, что почва эта колеблется под ними, сотрясаемая общественным переворотом, масштабы которого они даже не в состоянии себе представить. Отчаяние взрослых, крепких мужчин, плачущих на большой дороге, расставаясь с последними крохами своего достатка и независимости; беспомощное упрямство стариков, по привычке цепляющихся за свой уже бесполезный, обреченный труд; плач голодных детей, надрывающий сердце матери; горе юных девушек, навсегда покидающих мирный обжитой отцовский дом, — все это составляет эмоциональную вершину лирических баллад Вордсворта. И мир природы здесь еще не противостоит людям в своем холодном величавом спокойствии, как это будет зачастую у позднего Вордсворта, а живет вместе с ними. Старый терн, исковерканный злыми зимними выюгами, похожий скорее на камень, обросший лишайником и мхом, чем на дерево, кажется символом трагической судьбы несчастной Марты Рэй. История Майкла открывается и завершается картиной бурного горного потока Гринхед-Гилл, на берегу которого возвышается бесформенная груда камней — развалины недостроенной овчарни. «Хижинны, которая звалась Вечернею звездою, больше нет; плут прошел по земле, где она стояла»<sup>84</sup>, — лаконично сообщает поэт. И возникающий в этом контексте образ стремительного потока не просто дополняет рассказ о гибели крестьянской семьи, но по-своему углубляет его эмоциональный смысл. В «Мечтах бедной Сьюзен» птичка, поющая в клетке на углу лондонской улицы, заставляет Сьюзен

<sup>84</sup> Poetical Works, «Albion», p. 62.



перенестись в воображении в родные горы, на пастбища, в хижину, словно голубиное гнездо, прилепившуюся к крутому склону. Но краски меркнут; и прощаясь с бедной Сьюзен, читатель чувствует, что и она — такая же пленница в большой каменной клетке, чье имя — Лондон.

В основе всех подобных картин — подспудное сознание катастрофической непоправимости свершившегося. Не расцвести старому обомшелому терну, не потечь обратно водам Гринхед-Гилла, не зеленеть горным лугам в грязном Чипсайде. «Большие перемены произошли во всей округе»<sup>85</sup>, — эти строки «Майкла» могли бы быть лейтмотивом целого ряда стихотворений Вордсворта. Именно из этого сознания «больших перемен», перевернувших жизнь старой английской деревни так же неумолимо, как чужой плуг, перепахавший усадьбу старого Майкла, и рождалось в тогдашней поэзии Вордсворта особое, и светлое, и грустное ощущение поэтической прелести всего, связанного с трудом, бытом и душевной жизнью вчерашних мелких земледельцев, которые становились батраками, уходили в рабочие, в матросы или солдаты, или побирались по большим дорогам. Так же как в его замечательном лирическом цикле стихов о Люси влюбленный только тогда понимает вполне, что значила для него любимая, когда ее уже не стало, —

Но Люси нет — и оттого  
Так изменился свет

(Перевод С. Я. Маршака)

— так и Вордсворт должен был увидеть и понять, как изменился мир сельской Англии, чтобы стать поэтом ее погибавшего крестьянства, уже почти потерявшего в эту пору значение самостоятельного класса.

Но здесь автор «Майкла», «Братьев» и «Скиталицы» остановился на полдороге. Достаточно отчетливо — как видно из его письма Фоксу — понимая общественно-исторические причины изображаемых им бедствий, он, однако, предпочитает как поэт не углубляться в рассмотрение этих причин. Он поэтически изображает старый уходивший в прошлое уклад деревенской жизни; он по-своему глубоко проникает в психологию мелкого собственника, для которого всего мучительнее лишиться *своего* клочка земли,

---

<sup>85</sup> Poetical Works, «Albion», p. 62.



*своей* скотины, *своего* угла... Но другие стороны того же социально-исторического процесса оставляют Вордсворта равнодушным или враждебно настроенным: Город упоминается им в «Лирических балладах» редко и недоброжелательно. Там, в городе, куда так доверчиво отправил Майкл своего сына в надежде на то, чтобы тот вышел в люди и помог спасти дедовскую землю, честного деревенского паренька сбили с пути и сделали преступником. В городе одиноко блуждает доведенная до отчаяния «Скиталица» — «бездомная посреди тысячи домов, томясь без пищи возле тысячи столов»<sup>86</sup>. В городе тоскует, как пойманная птица, «бедная Сьюзен», в разлуке с родными краями. Примечательно, что только однажды, впоследствии, Вордсворт создал подлинно поэтический, величавый и прекрасный образ Лондона («Сонет, написанный на Вестминстерском мосту», 1803). Но это — образ спящего, затихшего, бездымного Лондона, «открытого полям и небесам», где все — «корабли, башни, куполы, театры и храмы»<sup>87</sup> молчаливы и безлюдны в сиянии утреннего солнца, как пустынные долины, скалы или холмы. Иные, живые картины Лондона возникали в некоторых эпизодах автобиографической «Прелюдии», но их Вордсворт не печатал.

Распад старых, патриархальных отношений в сельском хозяйстве и в ремесленном производстве, приводивший, по видимости, к полному разобщению людей, к их «освобождению» от земли, средств производства, родного угла, был вместе с тем предпосылкой и исходным пунктом создания новых общественных связей, образования новых, более высоких форм классовой солидарности. Этот процесс создания и сплочения нового революционного класса — класса рабочих — в Англии того времени находился еще в своей начальной стадии. Английский пролетариат, рожденный в потрясениях аграрного и промышленного переворота, был, говоря условно, почти ровесником поэтов «Озерной школы». Но он уже успел заявить о себе первыми вспышками рабочих волнений, поддержкой радикально-демократического движения 90-х годов XVIII в., а позднее, в 10-х годах XIX в. — массовыми выступлениями луддитов. Байрон и Шелли почувствовали пробуждение этой новой

---

<sup>86</sup> Там же, стр. 19.

<sup>87</sup> Там же, стр. 142.



общественной силы и — в разной степени отдавая себе отчет в ее значении — откликнулись на нее в своих стихах и публицистике. Как могучий лев, пробуждающийся от сна, рисовался английский рабочий класс воображению Шелли. И его старший современник Блейк не только с ужасом, но и с надеждой вслушивался в злоеший грохот дымных «фабрик Сатаны», уверенный в том, что, пройдя сквозь огонь и муки промышленного переворота, его народ воспрянет к свободе и счастью.

Этой важнейшей стороны диалектики развития буржуазной Англии не понимал и не хотел понять Вордсворт.

Его протест против вторжения капитализма в последние «заповедные» уголки патриархальной сельской Англии принимал иногда трагикомическую форму, — как, например, в его тщетной попытке помешать проведению железной дороги в районе «Озерного края». Иногда протест этот перерастал в обличение действительных преступлений капитала, — как, например, в осуждении безжалостной эксплуатации детского труда в «Прогулке». Но важно то, что для Вордсворта-поэта, начиная с «Лирических баллад», истинная человечность в ее общественном воплощении кончалась там, где прекращали свое существование традиции мелкобуржуазного крестьянского уклада. Подходя, с одной стороны, с удивительной для своего времени точностью и проницательностью к определению своей социальной темы и к обрисовке жизненных конфликтов, с нею связанных, он вместе с тем пытается возвести в абсолют, в идеал человеческого существования те связи, которые определяются для его героев крестьян «их маленьким клочком земли», который «служит как бы соединительным началом их семейных чувств, скрижалю, на которой они записаны...»<sup>88</sup> (говоря словами его письма Фоксу).

Когда Вордсворт показывал судьбы обездоленного крестьянства как общественную драму своего времени, его поэзия становилась действительно страстной и вдохновенной. Когда он отказывался считаться с историей, ему оставались два пути. Один путь вел к повторению и измельчанию, в конечном счете — к плоской стилизации «пасторальных» образов и мотивов, терявших свою жизненную драматичность и свежесть. Другой путь предполагал посте-

---

<sup>88</sup> Grosart, vol. II, p. 204.



ленно нарастающее отчуждение поэта от живых общественных связей, его уход в собственное «я», величавое созерцание которого выдавалось за вершину поэзии. Китс метко окрестил эту тенденцию в творчестве Вордсворта «эгоцентрической возвышенностью» (egotistical sublime).

И в том, и в другом случае поэтическое искусство Вордсворта неминуемо становилось все более далеким от жизни; вступало в период кризиса и упадка.

Обе отмеченные выше тенденции, которым предстояло полнее развиться впоследствии, проступали отчасти уже и в некоторых стихотворениях сборника «Лирические баллады».

В предисловии ко второму изданию этой книги Вордсворт с гордостью предлагал своим читателям и критикам, если их смутит простота и даже прозаичность формы его поэзии, судить о ней прежде всего по ее содержанию, по ее «материи» (matter). Плоские и тривиальные стихи, доказывал он (противопоставляя комические вирши д-ра Джонсона строфе народной баллады), отличаются от хороших не размером, не языком, а, главное, тем, что «в них нет смысла; они неинтересны сами по себе и не могут привести ни к чему интересному; образы не возникают из тех здоровых чувств, которые порождены мыслью, и не могут возбудить ни мысли, ни чувства у читателя»<sup>89</sup>.

Однако, печальный парадокс творческого развития Вордсворта заключался в том, что уже в ту пору его стихотворения именно по своей «материи» оказывались иной раз «неинтересны сами по себе и не могли привести ни к чему интересному».

В известном стихотворении «Нас семеро» поэт прибегает к приему противопоставления двух взглядов на жизнь, как будто бы схожему с тем, на котором основывался драматизм ряда лучших его баллад. Но, по сути дела, драматизм этого стихотворения (по видимости подчеркиваемый формой диалога-спора) оказывается чисто внешним и условным. Собеседник девочки с самого начала превосходно понимает смысл ее слов, и если продолжает перечить ей, требуя, чтобы она «вычла» умерших братьев и сестер из числа живых, то делает это, конечно, не по велению

---

<sup>89</sup> Предисловие до 2-му изданию «Лирических баллад». Курсин подлинника. (Poetical Works, «Albion», p. 329).



сердца, а разве только из дидактических целей. А она, в свою очередь, — как ни старается поэт приписать ей полное непонимание идеи смерти, — в сущности, вполне отдает себе отчет, кто из ее близких остался в живых, а кто — в могиле. И по своей растянутости (следствие однообразных повторений), и по своей ложной патетичности, не оправдываемой содержанием, стихотворение это показывало уже достаточно ясно те опасности, которые поджидали Вордсворта, едва лишь он расставался в изображении своей излюбленной деревенской темы с действительно значительными общественными конфликтами.

«Мальчик-идиот» оставлял на этот счет еще меньше сомнений. Слишком уж велик разрыв между многозначительной обстоятельностью рассказчика и ничтожностью тех трагикомических недоразумений (вызванных мнительностью и суетливостью двух деревенских кумушек и беспомощностью придурковатого Джонни), о которых он столь патетически повествует. В «Терно», «Последней из стада», «Скиталице» поэт показывал действительные бури, вздымающиеся в человеческой душе; здесь перед нами — зыбь на поверхности стоячей лужи. Умиленный финал, где выясняется, что глупенький Джонни принял сов за петухов, а луну за солнце, достойно венчает эту слащавую, претенциозную в самой своей нарочито инфантильной «простоте» поэму.

Сам Вордсворт с гордостью упоминал о «быстром и стремительном» повествовании, разворачивающемся в этой поэме, и считал, что пафос изображенной им бескорыстной и самоотверженной материнской любви так неотразим, что должен, «подобно потоку», поглотить «все слабые проблески неприязни или отвращения», которые могли бы быть вызваны зрелищем идиотизма<sup>90</sup>. В том же письме Вильсону, откуда взяты эти слова, поэт не без наивности признавался, что следуя совету друга, думал было ввести в поэму описание привлекательной наружности идиота Джонни, чтобы более расположить к нему читателей; но для этой вставки не нашлось подходящего места. Ревниво отстаивая «Мальчика-идиота» даже от критики такого друга и единомышленника, каким был Вильсон, Вордсворт вынужден признать, что отступил

---

<sup>90</sup> Letters, p. 49 (письмо Джонну Вильсону от июня 1802 г.).



здесь от своего эстетического девиза, согласно которому поэзии надлежало «правдиво изображать... чувства человеческого природы». Он оправдывает себя, однако, расширением прерогатив поэта.

«Великий поэт должен совершать нечто большее: он должен, в известной степени, *исправлять* чувства людей, *придавать им новый склад чувств*, *делать их* чувства более здоровыми, чистыми и постоянными, иными словами, *более согласными с природой*, то есть с *вечной природой* и с высшим движущим духом бытия»<sup>91</sup>.

Отвлеченно-теоретически Вордсворт, конечно, мог бы быть прав, отстаивая высказанную далее мысль о том, что поэт «должен иногда идти и впереди людей, а не только бок-о-бок с ними»<sup>92</sup>. Но поскольку иллюстрацией и доказательством этого «права» служила такая псевдопоэтическая апология смирения, скудоумия и нищеты духа, как «Мальчик-идиот», становится очевидным, что претендуя на «исправление» действительных характеров, чувств и страстей в соответствии с «вечной природой», Вордсворт шел не впереди, а позади даже того отсталого и темного патриархального крестьянства, смятение, отчаяние и протест которого он сумел в некоторых других своих стихах выразить правдиво и точно.

Этот процесс подмены значительного и драматичного в крестьянской жизни мелочным, надуманным и просто фальшивым, беря начало уже в некоторых «Лирических балладах», в дальнейшем принес немало печальных плодов в творчестве Вордсворта. Ему, который в сознании яркой драматической выразительности и страстности своих стихотворений из крестьянской жизни обвинял Грея в отсутствии «огня»<sup>93</sup>, а Крабба — в непоэтичности<sup>94</sup>, теперь все чаще приходилось самому брюзгливо опровергать упреки в том, что его стихотворения «скучны».

<sup>91</sup> Letters, p. 47 (письмо Джону Вильсону от июня 1802 г.).

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> См. выше примеч. к стр. 143.

<sup>94</sup> Стихи Крабба, утверждал Вордсворт, «ни в каком смысле не могут быть названы поэзией... В итоге все это сводится к тому, что из двадцати картин Крабба девятнадцать являются чисто фактографическими (mere matters of fact); музы имеют к ним не больше отношения, чем к соборанию медицинских отчетов или судебных дел...» (Letters, p. 111—112, письмо С. Роджерсу от 29 сентября 1808 г.).



А упреки эти раздавались нередко не только в лагере противников, но и среди друзей. В сердитом письме к будущей свояченице, Саре Хатчинсон (от 14 июня 1802 г.), он возмущается тем, что она осмелилась найти скучным стихотворение «Решимость и Независимость», в центре которого был образ одинокого, дряхлого, косноязычного старика, собирателя пиявок, который умиляет поэта-рассказчика своим долготерпением, смирением и упованием на милость божию. «Вы говорите, что речи его скучны: все скучно, если читаешь, не разделяя чувств автора»<sup>95</sup>, — негодовал Вордсворт. Но он же, комментируя это стихотворение при других обстоятельствах, сообщает, что следовал в изображении своего ловца пиявок реальному прототипу во всем, за исключением его образа мыслей. Признание это поучительно: верный жизни во внешних мелочных подробностях быта и облика своих «пасторальных» героев, Вордсворт все дальше отступает от нее в философском ее осмыслении. Герои-простолюдины, которых в письме Фоксу он с гордостью называл верными «копиями с натуры»<sup>96</sup>, теперь все чаще становятся рупорами назойливой авторской дидактики.

Бысмеивая Вордсворта в сатирической поэме «Питер Белл третий» (1819), Шелли так живописал в посвящении постепенное падение его таланта: «Сперва он был возвышен, патетичен, внушителен, глубок; потом — скучен; потом — прозаичен и скучен; а теперь скучен, — ах, как страшно скучен! Это — сверхлегитимная скука!»<sup>97</sup>

Некоторые эстетические предпосылки этого метко охарактеризованного процесса деградации Вордсворта-поэта были налицо уже в «Лирических балладах». В двух дидактических стихотворениях «Замечание и ответ» (Ex-postulation and Reply) и «Отповедь» (The Tables turned) проводится столь характерная для позднего Вордсворта мысль о «мудрой пассивности» как основе жизни и поэзии. Интеллектуальному анализу, так же как и активному действию, Вордсворт противопоставляет как свой идеал спокойное созерцание — «сердце, которое наблюдает и воспринимает». Сходные мотивы звучат и в стихотворе-

<sup>95</sup> Letters, p. 51.

<sup>96</sup> Там же, стр. 41.

<sup>97</sup> The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Ed. by Edward Dowden. London, Macmillan and Co., 1901, p. 354.



нии «Строки, оставленные на скамье у тиссового дерева». Восставая против гордости и себялюбия, как пагубных, отлучающих человека от общества страстей, Вордсворт оспаривает буржуазный индивидуализм, но вместе с тем осуждает и всякое вторжение в патриархальную застойность, всякое бунтарское действие, которое могло бы нарушить традиционные формы общежития. От этого стихотворения протягивается нить к позднейшей «Прогулке», с ее дидактическими надгробными эпитафиями, говорящими о суетности бунтарских порывов и высшей мудрости смирения перед судьбой.

Такой подход к изображению жизни принципиально мотивируется самим Вордсвортом в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад».

С точки зрения Вордсворта, истинным предметом искусства поэзии и источником вдохновения для поэта является не непосредственное действие или впечатление, но лишь *воспоминание* о них, переживаемое в покое<sup>98</sup>.

В этом отчетливо проявляется существенное, коренное отличие эстетики Вордсворта как представителя реакционного направления в английском романтизме от эстетики Байрона и Шелли — революционных романтиков. Последние будут находить для себя источник вдохновения прежде всего в действии, в борьбе, и даже сама жизнь воображения, мысли и чувства будет для них полна этим активным, воинствующим пафосом. В мятежных воспоминаниях Байрона о прошлом, в патетических провидениях будущего у Шелли нет места созерцательному *покою*, который Вордсворт считает необходимым условием поэтического вдохновения.

В «Лирических балладах» и в других произведениях, созданных на рубеже XVIII—XIX вв., эта созерцательность еще не исключала создания подлинно живых поэтических образов. Тому свидетельство, например, знаменитый лирический цикл стихов Вордсворта о Люси, мастерски переведенный на русский язык С. Я. Маршак. Чувство любви к простой, неизвестной деревенской девушке, которая становится для поэта вместе с тем и

<sup>98</sup> «...poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity...» (Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад». Poetical Works, «Albion», p. 327).



символом его родной страны, выражено здесь с глубокой нежностью. Но характерно, что все стихи этого цикла обращены в прошлое. Они возобновляют в памяти то, что уже миновало, к чему больше нет возврата. Примечательно и то, что Люси не просто живет одной жизнью с природой (как, например, героини любовных песен Бернса), но как бы отдалена от всего человечества, сливаясь с природой воедино:

Фиалка пряталась в лесах,  
Под камнем, чуть видна.  
Звезда мерцала в небесах  
Одна, всегда одна.

Этот покой одиночества выражен с предельной силой в последнем стихотворении цикла, где говорится о смерти Люси:

Ей в колыбели гробовой  
Вовеки суждено  
С горами, морем и травой  
Вращаться заодно.

(Перевод С. Я. Маршак)

Тут эта неподвижность, скованность человеческого образа художественно оправдана всем лирическим настроением цикла. Отсюда — поэтическая гармония, которой в совершенстве достигает здесь Вордсворт.

В дальнейшем, однако, тенденция к «мудрой пассивности» (как определял ее сам поэт) усиливается непомерно, нередко приводя к прямому разрушению художественной целостности образа или стихотворения.

Нельзя не заметить, например, противоречия между идеей, провозглашенной самим заглавием стихотворения «Решимость и Независимость», и теми образами, через посредство которых хочет раскрыть ее поэт. Герой стихотворения — одинокий старик, собиратель пиявок, уподобляется самим поэтом то камню, неподвижно лежащему на вершине холма, то какому-то морскому чудищу, которое выползло на землю и оцепенело в неподвижности<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> Вордсворт усматривал даже особый смысл в том, что при первом его появлении образ старика характеризуется нарочито неопределенным глаголом «был», — «не стоял, не сидел, но «был», — образ представлен здесь с наивозможнейшей нагою простотой» (Letters, p. 51, письмо к Мэри и Саре Хатчинсон, 14 июня 1802 г.).



И решимость и независимость, во славу которых написано стихотворение, оказываются добродетелями нарочито бездейственными, пассивными. Нечленораздельное бормотание старика, терпеливо сносящего свое одиночество, потерю близких, нужду и неуверенность в завтрашнем дне, преподносится поэтом как назидательный урок всем, кто слишком требователен к жизни и не хочет довольствоваться своим уделом.

В «Прелюдии», подводя итог своему духовному развитию, Вордсворт стремился доказать, что не революция, а природа научила его любить людей. На самом деле, по мере того, как возрастало отчуждение поэта от трудового народа, созерцание природы часто превращалось для него в своего рода броню, отделявшую его от общества. «Строки, написанные близ Тинтернского аббатства», — одно из замечательнейших и в своем роде программных стихотворений Вордсворта, заключающее сборник «Лирических баллад», — в этом смысле уже предвещает позднего Вордсворта — одинокого, замкнутого в себе созерцателя. Слияние с природой, которое Вордсворт славит здесь как высшее духовное благо, отъединяет его от мира. «Тихая, печальная музыка человечества» доносится до него чуть слышно, в ней не остается ничего, что могло бы взволновать слишком резким диссонансом, слишком громким созвучием. В созерцании «этих прекрасных форм» он впадает в состояние самозабвенной экзальтации, «в котором бремя тайны, усталости и тягот непонятной жизни» внезапно становится легче, и как бы во сне сознание поэта приобщается к скрытому бытию всего сущего<sup>100</sup>.

Эта романтическая восторженность восприятия природы роднила бы Вордсворта с другими поэтами английского романтизма, в том числе и с Байроном и Шелли<sup>101</sup>, если бы она сама, как можно видеть на примере этого стихотворения, не превращалась у него в своего рода защитную реакцию, способ оправдать и возвести в морально-эстетический принцип свою отчужденность от передо-

---

<sup>100</sup> Poetical Works, «Albion», p. 115—116.

<sup>101</sup> И Шелли, и Байрон (последний, скорее всего, через посредство Шелли) многое восприняли в этом отношении у автора «Лирических баллад».



вых социальных движений, свое «отшельничество», которое было, в конце концов, формой общественно-политического отступничества.

Читатель мог по праву восхищаться непосредственностью радостного единения с природой, так естественно и просто запечатленного в стихотворении «Я бродил одинокий, как облако». Образ желтых нарциссов, танцующих над сверкающей рябью озера, вместе с которыми танцует и сердце поэта, вошел в сокровищницу английской поэзии природы. Но, увы, эти находки становились затем исходным пунктом целой серии штампов. Автор с таким же невозмутимым спокойствием умилялся своему собственному умилению при виде «маргаритки» (трижды), «маленького чистотела» (дважды), «малиновки и мотылька», «котенка и опадающих листьев», «венка из подснежников», «воробьиного гнезда», «утиного гнезда», «зеленой коноплянки», «водопада и шиповника», «дуба и дрока», «любимой собаки» (дважды) и даже «лопаты друга».

Чем меньше подлинного драматизма, непосредственного чувства оставалось в этих натурфилософских размышлениях, тем больше в них находилось места для пиетистского благочестия. По воспоминаниям Кольриджа, Вордсворт в начальные годы их дружбы был фактически атеистом. В «Лирических балладах» он, в сущности, еще очень далек от религии. К богу зывают его действующие лица, в соответствии с естественной логикой их характеров и взглядов, но не он сам, а его отношение к природе в эту пору проникнуто духом пантеизма, весьма далеким от церковной ортодоксии. Позднее она все более подчиняет себе Вордсворта, и его эстетические принципы созерцательности и покоя приобретают все более нарочитый привкус христианского смиренномудрия.

Эта предвзятая проповедь пассивности и самоограничения становилась все более характерной для эстетики Вордсворта по мере того, как в творчестве поэта иссякал гуманистический пафос, рожденный революционными конфликтами его времени.

Характерен сонет Вордсворта, в котором идея эстетическая — красота самоограничения в искусстве — непосредственно срастается с реакционной общественно-политической и нравственной проповедью блаженства само-



отречения, более того — вредоносности «излишней» свободы. Вот этот сонет:

Отшельницам не тесно жить по кельям;  
В пещерах жизнь пустынною легка;  
Весь день поэт не сходит с чердака;  
Работница поет за рукодельем;  
Ткач любит стан свой; в Форнер-Феллс к  
ущельям

Пчела с полем летит издалека,  
Чтоб утонуть там в чашечке цветка;  
И узники живут в тюрьме с весельем.  
Вот почему мне любо так замкнуть,  
В час отдыха, мысль вольную поэта  
В размере трудном тесного сонета.  
Я рад, когда он в сердце чье-нибудь,  
Узнавшее излишней воли бремя,  
Прольет отраду, как и мне, на время.

(Перевод Д. Мина)

Трогательный цикл стихов о Люси выделяется в огромном поэтическом наследии Вордсворта как едва ли не *единственный* у него образец любовной лирики. И это было не случайно: поэт сознательно предпочитал обходить эту тему, опасаясь, как признался он однажды, что вынужден был бы дать волю голосу страсти, что противоречило бы его принципам. «Отсутствие в сочинениях Вордсворта любовной поэзии часто отмечалось и даже служило поводом для обвинений», — вспоминает современник, Де Вир, встречавшийся с поэтом в 40-х годах. — «Он сказал мне, что если и избегал этого вида творчества, то вовсе не потому, что его не интересовала эта тема, но потому, что, будучи трактована так, как это бывает обычно, она волнует читателя и скорее понижает, чем возвышает уровень его морали и воображения»<sup>102</sup>.

Это желание избежать волнения, смятения, хотя бы они естественны и необходимо вытекали из требований природы, проявлялось в возраставшей скованности творчества Вордсворта. Сам поэт временами чувствовал, как видно, что развитие этой предвзятой, искусственно-дидактической тенденции заглушает подлинное творческое

<sup>102</sup> Grosart, vol. III, p. 491.



Вдохновение в его поэзии, лишает ее драматизма и непосредственности. Интересна в связи с этим его замечательная ода «Доказательства бессмертия в воспоминаниях раннего детства» (1803). Характерно, что эта ода написана почти одновременно со столь же известной одой Кольриджа «Уныние», где поэт говорил о глубочайшем духовном кризисе, им переживаемом, и провозглашал, что отныне весь мир для него померк, ибо сам он уже не в силах творчески воспринять его. Оду Вордсворта некоторые критики противопоставляют «Унынию» Кольриджа<sup>103</sup>. Однако при более внимательном чтении нельзя не заметить, что в оде Вордсворта, несмотря на ее торжественное, величавое звучание, проявляется — лишь более сдержанно и прикровенно, чем в оде Кольриджа, — то же чувство безвозвратной утраты прежнего радостного и светлого, непосредственного восприятия красоты и гармонии мира:

Waters on a starry night  
Are beautiful and fair;  
The sunshine is a glorious birth;  
But yet I know, where'er I go,  
That there hath passed away a glory from the  
earth<sup>104</sup>.

Поэт пытается перевести это ощущение в план философской религиозно-мистической рефлексии: первоначальная детская радость и поэтичность восприятия бытия оказываются лишь отблеском потустороннего мира, откуда является на землю человек. Ребенок еще окружен этим ореолом бессмертия; но по мере того как он растет, «тюремные тени окружают его все тесней», пока, наконец, взрослый человек не замечает, что те сверкающие видения, которые сопровождали его в детстве и юности, развеялись и «поблекли в свете обыденности».

<sup>103</sup> Лайонель Трилинг, один из современных ревнителей фрейдистской «методологии» в американском литературоведении, уверяет, что ода Вордсворта, напротив, знаменует «возмужание его таланта». Ничто ни в тексте оды, ни в дальнейшей эволюции деятельности Вордсворта не подтверждает этот тезис (см. Lionel Trilling. The Immortality Ode. В его же книге: The Liberal Imagination. Essays in Literature and Society. N. Y., Doubleday and Co., Garden City, 1954).

<sup>104</sup> «Прекрасны и светлы воды в звездную ночь; великолепно рождение солнца; но все же я знаю, куда б ни пошел, что земля лишилась своей красоты» (Poetical Works, «Albion», p. 314).



Вордсворт пытается таким образом дать мистическое «объяснение» тому перелому, который он сам ощущал в своем творчестве. Но как бы ни обставлял он сложными идеалистическими построениями свою трагедию художника, сквозь все мистические рассуждения в оде прорывалось сильно и правдиво выраженное чувство непоправимой утраты — невозвратности бывшего творческого людьема. «Ничто не вернет то время, когда так блистала великолепием трава, так прекрасны были цветы»<sup>105</sup>.

Но если здесь Вордсворт еще остается действительно большим поэтом, — именно потому, что ему удастся выразить искренно и глубоко сознание кризиса собственного творчества, — то в дальнейшем процесс окостенения его поэзии продолжался с нарастающей быстротой, и поэтическое слово Вордсворта все более утрачивало связь с подлинным вдохновением. Интересно сравнить рассмотренную выше оду Вордсворта с более поздней «Одой к Долгу» (1805). Угрюмо ригористическая по всему своему тону, эта ода проникнута нескрываемой боязнью всяческой свободы — свободы действий, свободы выбора, свободы воли. Эта боязнь проявляется в заклинаниях, с которыми поэт обращается к обожествляемому им «Долгу». Он хотел бы жить «рабом» его; он боится собственной слабости. «Я молю твоего контроля; ... меня утомляет эта безграничная свобода; я чувствую бремя случайных желаний; пусть мои надежды не меняют больше своего наименования; я жажду покоя, который был бы вечно неизменным»<sup>106</sup>.

4

Гражданское сознание еще и в эти годы, однако, не угасло в Вордсворте. Оно вспыхнуло ярким пламенем в трактате о конвенции в Цинтре<sup>107</sup> (1809) — документе,

---

<sup>105</sup> Poetical Works, «Albion», p. 315 и 317.

<sup>106</sup> I supplicate for thy control;  
.....  
Me this unchartered freedom tires;  
I feel the weight of chance-desires:  
My hopes no more must change their name,  
I long for a repose that ever is the same.  
(Poetical Works, «Albion», p. 295).

<sup>107</sup> «Об отношениях Великобритании, Испании и Португалии друг к другу и к общему врагу в момент настоящего кризиса и в



который может по праву рассматриваться как одно из замечательных произведений английской публицистики времен романтизма.

Подъем национально-освободительных движений в странах, уже испытавших наполеоновскую агрессию или находившихся перед вполне реальной угрозой вторжения французских имперских войск, послужил для Вордсворта в эту пору источником нового живого вдохновения.

В книге «Роман и народ» Ральф Фокс, чрезвычайно высоко оценивая трактат Вордсворта, писал: «Поэт Вордсворт с проницательностью творческого гения увидел, что эта война и для Англии и для Испании была национальной войной, войной всего народа против отвратительной, бесчеловечной идеи, будто может существовать государство, где «все возглавляется волей одного человека, который открыто действует на основании принципа, будто все, что верховная власть государства может безопасно совершить, может быть совершено» («Трактат о конвенции в Цинтре»)»<sup>108</sup>. Выясняя общественно-историческое значение этого публицистического произведения Вордсворта, Фокс непосредственно связывал его «с подъемом национальной революции в Испании и разгаром страстей, которые это восстание всколыхнуло в английском народе»<sup>109</sup>. Чтобы понять суть трактата Вордсворта, необходимо хотя бы вкратце восстановить факты, относящиеся к истории конвенции в Цинтре. Британским войскам, высадившимся в ответ на наполеоновскую агрессию на Пиренейском полуострове, удалось в августе 1808 г. в союзе с португальскими войсками нанести тяжелое поражение французской армии и поставить ее в почти безвыходное положение. В соответствии с этим, командующий французскими войсками в Португалии начал переговоры о капитуляции с союзным командованием. Однако заключен-

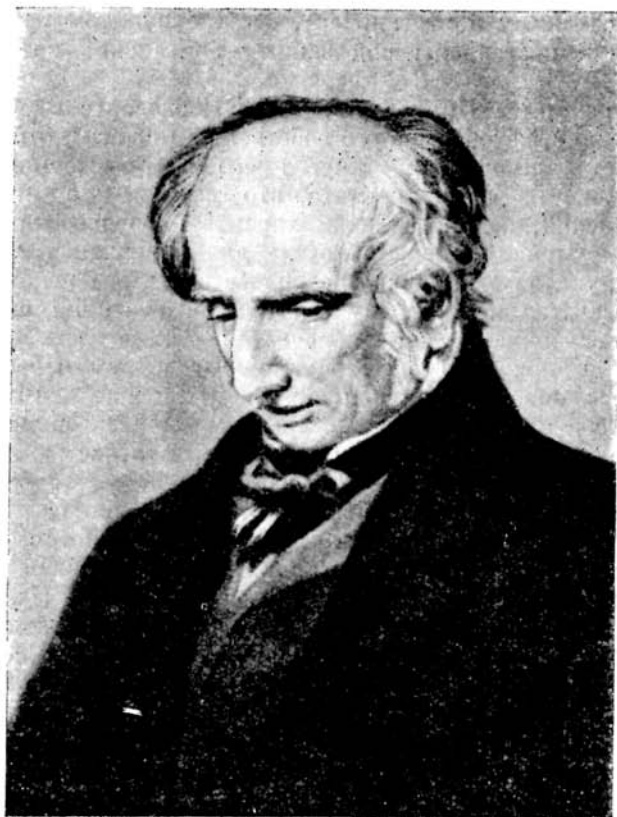
---

особенности в связи с конвенцией в Цинтре. Вопросы эти рассматриваются в свете тех принципов, какие единственно могут способствовать сохранению или восстановлению Независимости и Свободы наций» (Concerning the Relations of Great Britain, Spain and Portugal, to each other, and to the common enemy, at this crisis; and specially as affected by the Convention of Cintra: the whole brought to the test of those Principles, by which alone the Independence and Freedom of Nations can be Preserved or Recovered).

<sup>108</sup> Ральф Фокс. Роман и народ, стр. 200.

<sup>109</sup> Там же, стр. 208.





*Вордсворт в старости.*

Портрет работы Б. Р. Хейдона

ная в Цинтре конвенция не только не оправдала ожиданий рядовых англичан и португальцев, но, напротив, глубоко возмутила их теми неожиданно благоприятными условиями, в которые она поставила французских захватчиков. Французской армии было разрешено эвакуироваться во Францию, не разоружаясь; французы сохраняли право собственности на приобретенное любыми способами в Португалии имущество; лица, сотрудничавшие с французскими властями в Португалии (т. е. изменники



из среды самих португальцев), особым пунктом конвенции были поставлены под защиту британских военных властей.

Конвенция в Цинтре вызвала в Вордсворте глубокое возмущение, которое, по его собственным словам, отражало чувства широчайших кругов его соотечественников. Как видно из всего трактата, это возмущение носило гражданский, патриотический характер: Вордсворта тревожит не просто «невыгодность» для англичан тех или иных пунктов договора. Он опасается, что британское правительство ведет страну «по длинной лестнице, уходящей в глубокую пропасть бесчестия»<sup>110</sup>.

Автор подробно разбирает невыгодность основных пунктов конвенции с военной точки зрения: отпустить французов на родину, не заставив их сложить оружие, — это значит предоставить им возможность тотчас же снова вторгнуться на Пиренеи с собственной, французской, территории; взять под свою защиту изменников португальскому народу — значит восстановить против себя общественное мнение Португалии и посеять разлад между британским командованием и союзниками... Но, как видно из всего трактата, собственно военные вопросы занимают Вордсворта, в конце концов, меньше, чем вопросы политические. Он встревожен той ролью, какую играют британские военные силы на Пиренеях; он опасается того, что Англия придаст войне, которая шла в соседней Испании как война освободительная и справедливая, иной, своекорыстный, несправедливый характер. Одним из основных пунктов конвенции в Цинтре, вызывающих негодование Вордсворта, является претензия Англии на то, чтобы договариваться с французами независимо от португальцев и через их голову даже тогда, когда речь идет о самых кровных жизненных интересах португальского народа. Явившись на португальскую землю с разрешения португальского правительства и в качестве его союзника, британские войска повели себя там, констатирует Вордсворт, как самозванные хозяева страны, чувствующие себя господами положения. В этом автор трактата видит величайшую опасность и для морального, и для политического престижа Англии.

---

<sup>110</sup> Grosart, vol. 1, p. 99.



«Мы погрузились в самые низменные глубины несправедливости,— пишет Вордсворт.— Мы могли по-братски помочь нашим союзникам нести ту всемирную тяжесть, какая легла на их плечи; но, пока они ждали от нас этой помощи, мы, не предупредив их, подорвали самую почву, на которой они стояли. Причиненное этим зло неисчислимо; и позорное пятно останется на имени британцев до тех пор, пока будет продолжаться история нашего острова» <sup>111</sup>.

Своекорыстной политике Англии на Пиренеях Вордсворт противопоставляет народный патриотизм, проявляемый испанскими герильясами. Он говорит о том, что залогом победы Испании над французскими захватчиками будет подъем народного национально-освободительного движения; гражданский дух — по его поэтической метафоре — должен, как Нил, разлиться по всей стране. Народ может отбросить любого захватчика, утверждает Вордсворт, — если власть находится в его собственных руках. Характерно, что в то время, как официальные британские правительственные круги подчеркивали, что выступают союзниками феодально-абсолютистского правительства короля Фердинанда VII (низложенного Наполеоном), Вордсворт ссылается на решения местных провинциальных хунт <sup>112</sup>, ставших органами самоуправления на неоккупированных еще французами территориях, и с горячим одобрением говорит о выдвинутых этими хунтами лозунгах развития партизанской войны. Весьма презрительно отзываясь о руководителях британских экспедиционных войск на Пиренеях (в том числе и о саре Артуре Уэлсли, будущем герцоге Веллингтоне, которого ему предстояло воспеть в казенных, холодно-риторических стихах после победы при Ватерлоо), Вордсворт восхищается подвигами испанского народа, поднявшегося на партизанскую освободительную войну. «Весь их народ — армия, и их истинная армия — народ» <sup>113</sup>, — пишет он об испанцах.

<sup>111</sup> Там же, стр. 126.

<sup>112</sup> Вордсворт характеризует эти хунты как «правительства. только что вышедшие из народа, которые не могут не вдохновляться в своих действиях духом народа, не быть органами его жизни» (там же, стр. 124). Он заявляет при этом, что «вожди испанской нации» могли бы с пользой обратиться к опыту первых лет французской революции (там же, стр. 161).

<sup>113</sup> Там же, стр. 47.



Он предостерегает командование и правителей об опасности «трусливого недоверия к народу, который доказал своими трудами и жертвами, что он достоин всяческого уважения и любви...» <sup>114</sup>.

Нельзя не заметить, что трактат Вордсворта о конвенции в Цинтре во многих отношениях непосредственно перекликается с оценкой тех же событий, какую дает Байрон в первой песне «Паломничества Чайльд Гарольда» (написанной также под свежим впечатлением событий).

Конвенция в Цинтре упоминается Байроном в строфах XXIV—XXVI первой песни «Паломничества».

При имени твоём бледнеют бритты,  
О, замок Цинтры! Краскою стыда  
Зарделись бы правителей ланиты,  
Умей они краснеть. Пройдут года  
И все ж потомство, полное презренья,  
Позора не забудет тех вождей,  
Что, победив, узнали поражение...  
Их ожидают в будущем глумленья  
И гневный приговор суда грядущих дней.

(Перевод С. Ильина)

Так писал Байрон о конвенции в Цинтре, а самую конвенцию изобразил сатирически в виде карлика-чорта: в пергаментной мантии, с печатью на боку, он покатывается со смеху над британскими «рыцарями», которых ему так хорошо удалось одурачить (строфа XXIV).

На этом не ограничиваются совпадения между трактатом о конвенции в Цинтре и первой песней «Паломничества Чайльд Гарольда». Вордсворт, впоследствии столь часто высказывавший в своей поэзии мистическую точку зрения на «провиденциальные» силы, движущие якобы судьбами народов, здесь, пожалуй, более чем когда-либо близок к Байрону в своей оценке роли народа в истории. В его трактате возникает патетический образ народа, ставшего в момент грозной исторической опасности хозяином своей судьбы <sup>115</sup>, взявшего в руки оружие для защи-

<sup>114</sup> Grosart, p. 48.

<sup>115</sup> Это — буквальное выражение трактата. «Испанский народ стал себе хозяином», — пишет Вордсворт. Grosart, vol. I, p. 147.



ты своей свободы и независимости<sup>116</sup>. Вордсворт, столь часто и охотно воспевавший спокойную резиньяцию и непротивление божественному промыслу как якобы высшие формы проявления человечности, здесь выказывает совсем другую сторону своего поэтического «я». Он взывает к патриотическим чувствам народа — к его ненависти и любви, гордости и надежде; «Эти стихи,— пишет он,— накаплиются и готовы вспыхнуть энтузиазмом в любой момент..., и потушить эти страсти почти невозможно»<sup>117</sup>. Примечательно, что свои мысли о судьбах далекого испанского народа Вордсворт поясняет при этом ссылками на судьбы своих соседей — народов Уэльса и Шотландии, поработанных англичанами. Конечно, рассуждает автор, присоединение к Англии обеспечило Шотландии и Уэльсу благосостояние и мир. Но как дорого заплатили за него эти народы! Недаром так прочны патриотические воспоминания о героических поборниках народной свободы — Вильяме Уоллесе в Шотландии, Луэллине — в Уэльсе, и имена их «поныне произносятся с таким волнением, с таким блеском глаз и с такой нежностью,— и на больших дорогах, и у домашнего очага»<sup>118</sup>.

Строя, таким образом, свой трактат как обличение политики британских правящих кругов, Вордсворт рисковал многим и хорошо сознавал это. В одном из писем, относящихся к периоду работы над этим трактатом, он заявляет: «То, что я написал, сделано по совести. Правда, это очень несовершенно и, боюсь, будет мало читаться; но, если меня прочтут, то я надеюсь непременно принести какую-то пользу, хотя и отдаю себе отчет в том, что это создаст мне множество врагов и навлечет на меня прежние обвинения в якобинстве»<sup>119</sup>.

Действительно, трактат о конвенции в Цинтре характеризует Вордсворта, если и не как «якобинца», то

---

<sup>116</sup> Любопытно и такое совпадение: Вордсворт, как и Байрон, обращает особое внимание на патриотизм защитников Сарагоссы. Байрон посвящает вдохновенные строки образу народной героини — Сарагосской девы: Вордсворт рассказывает о подвиге сарагосского мальчика-партизана, который отбил знамя у французских солдат.

<sup>117</sup> Grosart, vol. I, p. 149.

<sup>118</sup> Там же, стр. 157.

<sup>119</sup> Письмо Ф. Рангему, апрель 1809 г. (цит. по кн.: М. Л. Реасоск. The Critical Opinions, p. 456).



во всяком случае, как демократа, стоящего в прямой оппозиции к тогдашней захватнической и своекорыстной политике британских правящих верхов. В своем противопоставлении патриотизма народного лжепатриотизму верхов, он, как видим, даже в этот период еще сохраняет в себе тот дух пражданственности и свободолюбия, источником которого была для него в юности французская революция и подъем революционно-демократического движения в Англии 90-х годов.

Недаром в этом трактате, относящемся к событиям текущего 1808 г., Вордсворт счел нужным обратиться к прошлому, к периоду объявления английским правительством войны революционной Франции. Эту войну Вордсворт по-прежнему рассматривает здесь как преступление. «Английский народ... не забыл и не простил ему (правительству.— *А. Е.*) преступлений, заключавшихся в том, что его вовлекли в войну с народом, который в ту пору боролся за свою свободу...»<sup>120</sup>. Он вспоминает и о другой несправедливой войне, которую еще ранее вела Англия в XVIII в.,— войне против американских колоний, которым удалось отстоять свою независимость против регулярных войск Великобритании и ее наемников.

Знаменательно указание Вордсворта на обстоятельство, которое, по его мнению, сыграло решающую роль, окончательно предопределив будущий разгром англичан в этой реакционной войне. Он имеет в виду использование наемных гессенских войск, ввезенных англичанами в Америку. С того момента, как эти наемники вступили на американскую почву, пишет Вордсворт, поражение Англии было предрешено — так велико было негодование, вызванное этим в рядах американцев. Здесь, как и всюду на протяжении своего трактата, Вордсворт противопоставляет силе оружия в руках тирании несокрушимую силу народного гнева. «Наступательная сила этих войск,— пишет он о гессенских наемниках,— была грубой, вещественной, и поддавалась исчислению; но дух сопротивления, который должно было породить их присутствие, был всепроникающим и неуловимым, как воздух (*ethereal*), могучим и неизмеримым»<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> Grosart, vol. I, p. 40.

<sup>121</sup> Там же, стр. 136.



В формулировании этого конфликта сказались отчасти идеалистические тенденции, столь характерные и для романтизма вообще, и для романтизма Вордсворта в особенности. Но нельзя не заметить, что в этом противопоставлении «духа» материальной «силе» заключается нечто, весьма далекое от позднейших мистических высказываний поэта о провиденциальных, «сверхчеловеческих» факторах, делающих якобы историю. В романтически «превращенной» форме это противопоставление «духа» «силе» заключало в себе совершенно реальную земную суть — глубокую, рожденную опытом национально-освободительных и революционных движений конца XVIII — начала XIX в. мысль о значении народного подъема, о роли идей, овладевших массами, для решения важнейших общественно-политических конфликтов. Именно поэтому трактат о конвенции в Цинтре сохранил для нашего времени большее значение, чем какие-либо другие из публицистических произведений Вордсворта, и Ральф Фокс мог сослаться на него как на живой и вдохновляющий документ в самый разгар борьбы передовых сил человечества против фашистской интервенции в Испании.

Трактат о конвенции в Цинтре очень важен для понимания духовного облика Вордсворта этого периода, его политических симпатий и антипатий, характера его народности, в которой здесь еще теплилось революционное буржуазно-демократическое начало. Он показывает, что в отличие, например, от Саути Вордсворт в эту пору еще не успел «сжечь все то, чему поклонялся» в начале своей общественной литературной деятельности. В трактате о конвенции в Цинтре нет или почти нет места той квиэтистской пассивной созерцательности, в которой Вордсворт пытался найти прибежище во многих своих лирических балладах. И если это прозаическое сочинение горит подлинно поэтическим огнем, то причиной этому — еще не вполне нарушенная связь Вордсворта со свобододлюбивыми идеалами его революционной молодости.

В письме к капитану Пэсли (от 28 марта 1811 г.), которое Грозарт напечатал вслед за трактатом о конвенции в Цинтре как документ, непосредственно с ним связанный, Вордсворт продолжает — уже через два года после публикации трактата — свою критику захватнической политики британского правительства. Ему хотелось бы видеть



пезависимыми Испанию, Италию, Германию, Францию; их возможное подчинение британскому владычеству кажется ему пагубным не только для этих стран, но и для самой Великобритании. «Горе той стране, чья военная сила непобедима!»<sup>122</sup> — восклицает Вордсворт. Тревога эта была особенно закономерна в ту пору, когда в период наполеоновских войн, обескровивших многие другие народы Европы, капиталистическая Англия набирала силы и вынашивала и осуществляла далеко идущие планы укрепления своего морского, колониального и торгового могущества.

В трактате о конвенции в Цинтре звучит и характерный для Вордсворта мотив романтической критики буржуазного развития с оглядкой на прошлое.

«Не хлебом единым жив человек»<sup>123</sup>, — пишет он. — «В то время как механические ремесла, мануфактуры, сельское хозяйство, коммерция и все те результаты знания, которые относятся к грубым, определенным и вещественным предметам, благодаря помощи экспериментальной философии с каждым днем одеваются все более яркими красками, — великолепие Воображения блекнет; Чувствительность, которая была когда-то благородной питомицей первобытной Природы, изгнана из своих прежних владений в широкой области патриотизма и религии оружием насмешки в руках тени, именующей себя Здравым Смыслом; расчеты самонадеянной Целесообразности, нащупывающей себе дорогу среди частных и временных результатов, заняли место велений высшей и непогрешимой Совести, верховной владычицы всех следствий; безжизненные и осторожные Приличия изгнали изящную небрежность и доверчивое достоинство Добродетели»<sup>124</sup>.

Подобные рассуждения свидетельствуют и здесь о наивности положительных идеалов Вордсворта, связанных с культом добуржуазного, патриархального прошлого, со своего рода мещанской утопией, которую он тщетно противопоставляет буржуазному прогрессу. Но эта сторона взглядов Вордсворта в трактате о конвенции в Цинтре обнаруживается лишь изредка, вытесняемая страстным об-

---

<sup>122</sup> Grosart, p. 204.

<sup>123</sup> Там же, стр. 154.

<sup>124</sup> Там же.



суждением живых, современных вопросов борьбы за национальную независимость и свободу народов. Это придает всему произведению действенность, редкую у Вордсворта, пронизывает трактат ощущением стремительного хода истории, определяющегося в бурных столкновениях. «Мы — участники борьбы... События увлекают нас вперед, как водопады на порогах американской реки» <sup>125</sup>, — пишет автор, призывая соотечественников определить с полной ответственностью свое отношение к политическим вопросам, поднятым конвенцией в Цинтре.

Рядом с этим замечательным публицистическим документом должен быть назван цикл «Сонетов, посвященных свободе». Входящие в этот цикл сонеты появлялись с 1802 г. в периодической печати, были включены в сборник «Стихотворения» (Poems, 1807) и пополнились затем многими другими, особенно в 1808—1812 гг., в период, когда наполеоновские войска встретили сперва сопротивление в Испании, а потом были наголову разгромлены в России.

«Сонеты, посвященные свободе», если рассматривать их как единое целое, поражают своей неровностью. В них, может быть, с особенной очевидностью проявились противоречия общественно-политической мысли Вордсворта тех лет, когда уже обозначился, но еще не завершился и не был окончательно закреплен его переход на позиции бардаторизма, сторонника монархии и государственной церкви.

В одном отношении перелом был уже совершенно несомненным. Вордсворт, в период создания «Вины и Скорби» страстно ополчавшийся против английского милитаризма, теперь, начиная с 1802 г., стал сотрудничать в консервативной «Морнинг пост», воспевая военные действия Англии против Франции. Целый ряд «Сонетов», посвященных свободе, был вдохновлен этой темой.

Чтобы понять значение этих стихов, необходимо иметь в виду, что и сама международная обстановка успела значительно измениться за истекшие годы. Наполеоновская Франция уже явно порвала с традициями революции и выступала не только как опасная соперница Англии, но и как самая агрессивная европейская держава, чьи захватнические притязания угрожали безопасности и независимости всех народов.

---

<sup>125</sup> Там же, стр. 43.



Интересно, что в сонетах, обличающих наполеоновскую Францию, у Вордсворта не раз прямо или между строк появляется презрительное сопоставление искусственной и демагогической парадности консулата и империи тому неподдельному подъему революционного патриотизма, который он наблюдал как очевидец во время двух своих поездок во Францию в первые годы революции.

Сонет «Кале, 15 августа 1802 г.»<sup>126</sup> открывается величавой строкой:

Я видел празднества не по названью...

Поэт вспоминает те массовые революционные торжества, очевидцем которых был здесь в юности, «в гордые былые времена». «Тогда была самозабвенная радость»; теперь, когда Франция празднует день рождения Бонапарта и его провозглашение пожизненным консулом, «Кале невесел». Каждый занят своими делами. Ничто не объединяет в общем подъеме, как бывало, весь народ<sup>127</sup>.

Образ героической революционной Франции возникает и в сонете «К другу». Вордсворт обращается к Джонсу, вместе с которым, тогда двадцатилетним студентом, впервые вступил на французскую землю. Он напоминает о всенародных празднествах, какими французы встретили 14 июля 1790 г. — день, когда Людовик XVI принес присягу революционной конституции.

Звенели в небе крики ликования.  
Казалось, даже древняя земля  
Помолодела вместе с человеком.  
Знамена и гирлянды, песни, игры  
И радостные лица были всюду.  
Теперь же прошлое мне отозвалось только  
Словами: «С добрым утром, гражданин!»  
— Пустое эхо, голос мертвеца...

Эти воспоминания красноречивы. Как ни старался Вордсворт утвердить себя и своих читателей в мысли о превосходстве английского конституционно-компромиссного, «законного» пути к свободе над французским револю-

<sup>126</sup> Вордсворт посетил Кале в 1802 г. во время непродолжительного перемирия между Англией и Францией.

<sup>127</sup> Poetical Works, «Albion», p. 170.



ционным путем<sup>128</sup>, незабываемый образ героического народа революционной Франции снова и снова возникает перед ним как единственно достойная мера исторического величия, которая была дана ему общественным опытом его жизни. И не этот ли опыт недавно пережитой революции во Франции заставил Вордсворта задуматься над национальными революционными традициями английского народа? В духе этих традиций суровой патриотической гражданственности он ополчается против упадка общественной морали, в котором видит опасное знамение времени. В сонете «Лондон, 1802 год» он взывает к героической тени Мильтона: вот какие люди нужны сегодняшней Англии. Голос Мильтона — могучий, как море, чистый, как небеса, величавый и свободный — должен был бы снова раздаться, чтобы Англия, ставшая страной «себялюбивых людей», воспрянула из своего «застойного болота»<sup>129</sup>. В сонете «Англия! настало время...» Вордсворт обличает международные преступления, совершенные правительством своей страны. «Даже и сейчас, если бы речь зашла о благе Греции, Египта, Индии, Африки, то ему бы воспротивились», — с горечью пишет поэт. Сонет этот, относящийся к 1803 г., замечателен тем, что он особенно наглядно показывает, как далек был еще в ту пору Вордсворт от сознательного отождествления своих взглядов и симпатий с политикой английских правящих кругов. Сонет заканчивался многозначительным итогом: враг Англии (Наполеон. — *А. Е.*) — еще намного презреннее, чем она. А потому мудрецы молятся за победу Англии, хотя и знают, как тяжело бремя ее прегрешений. «О горе, что свершение лучших надежд земли зависит всецело от тебя!»<sup>130</sup>. В этих строках, обра-

---

<sup>128</sup> Характерен, например, сонет «Великие люди были у нас», заканчивающийся ханжеским шовинистическим упреком в адрес революционной Франции, которой якобы «равно нехватало и людей, и книг»; «Вечная пустота! Непрестанные перемены! Ни одного замечательного тома, ни кодекса, ни духовного вождя, ни определенного пути...» (*Poetical Works*, «*Albion*», p. 172).

<sup>129</sup> Там же, стр. 171.

<sup>130</sup> England! All nations in this charge agree:  
But worse, more ignorant in love and hate,  
Far, far more abject is thine enemy  
Therefore the wise pray for thee, though the freight  
Of thy offences be a heavy weight:  
Oh, grief! that earth's best hopes rest all with thee!  
(*Poetical Works*, «*Albion*», p. 173).



щенных к Англии Георга III, еще не было ничего от казенного лжепатриотизма. И, напротив, подлинным демократическим патриотизмом был проникнут знаменитый сонет «Людьми Кента. Октябрь 1803». Написанный в ту пору, когда в Англии ожидали десанта наполеоновских войск, он обращен к «детям земли», рядовым жителям Кента — прибрежного графства, которому пришлось бы в первую очередь дать отпор французскому вторжению. Не правительство, а простой народ Англии предстает здесь как оплот ее свободы и независимости, — и это придает здесь силу и убедительность патриотическому пафосу Вордсворта.

Однако англо-французская война не приобрела того народного, отечественного характера, какой в эту пору рисовался воображению поэта. Не здесь ли причина и расплывчатости, и вялости, и риторической умозрительности многих его сонетов, посвященных военно-патриотической теме? Гораздо сильнее те его сонеты, в которых Вордсворт, как и в «Трактате о конвенции в Цинтре», обращается к народным национально-освободительным движениям против наполеоновской агрессии. Борьба испанских партизан, тирольских повстанцев, патриотов Германии и Швейцарии служит ему источником вдохновения. Вершиной всего цикла «Сонетов, посвященных свободе» может по праву считаться замечательный сонет «Туссену Лувертюру». Героический подвиг вождя восставших негритянских рабов предстает здесь во всей своей славе, несмотря на трагическое поражение мятежников. Предвосхищая вольнолюбивый романтический пафос байроновского «Сонета к Шильону», Вордсворт отказывается признать побежденным великое дело, за которое сражался Туссен Лувертьюр. Бессмертными поборниками свободы остаются могучие стихии природы и непобедимые силы человечества. «Твои друзья — восторги, муки, любовь и непобедимая человеческая мысль»<sup>131</sup>, — восклицает поэт, обращаясь к негритянскому революционеру.

---

<sup>131</sup> Poetical Works, «Albion», p. 170. Эти строки невольно вспоминались нам, когда мы слушали рассказ одного из преемников Лувертюра — революционного писателя Гаити Алексиса (бывшего гостем на III съезде писателей СССР в Москве весной 1959 г.) — об освободительной борьбе его народа и о той роли, какую играет в ней литература, проникнутая духом социалистического реализма.



Во многих лучших сонетах этого цикла природа — как впоследствии и у революционных романтиков — предстает как символ свободы. Поэт «взвешивает надежды и опасения страдалицы-Испании» в своем уединении «в сумраке лесов, скалистых пещер и пустынных долин, где с несмолкаемым рокотом бешено несутся вспененные потоки», и здесь, в «возвышенной школе» «могучей природы»<sup>132</sup>, обретает прозорливость и мужество («Сонет, написанный в то время, когда автор работал над трактатом о конвенции в Цинтре»). В сонете «Гофер» тирольские крестьяне, составившие против Наполеона, предстают воображению поэта как «холмы, потоки, леса, принявшие человеческий облик, чтобы насмеяться над тираном»<sup>133</sup>.

К этой еще вполне земной, хотя и символической образности постепенно примешивается, однако, все более резко прорывающийся в «Сонетах, посвященных свободе» мистический элемент. Не находя для себя питательной почвы в настроениях широких масс английского народа, который более страдал от тягот войны, чем вдохновлялся ею, патриотизм Вордсворта приобретает экзальтированно-религиозный характер. Англия, при всех ее пороках и прегрешениях, против которых он восставал в ранних сонетах и с которыми продолжал еще бороться в «Трактате о конвенции в Цинтре», предстает в его глазах как божественная избранница, исполняющая предначертания бога. Обращения к «грозному царю царей» все чаще появляются в последних стихотворениях цикла, и действительная историческая перспектива современности смещается в них все более явно. Поэт, взывавший к великой тени революционера-республиканца Мильтона, теперь посвящает особый сонет жалкому, отстраненному от правления из-за безнадёжного помешательства королю Георгу III, видя в самом его недуге проявление мистического душевного «мира» и «царственного мужества»<sup>134</sup>. В сонете «Императоры и короли, как часто храмы оглашались...» (1816) Вордсворт, как бы пытаясь приспособить последние остатки своего демократизма к официальной программе торжествующего легитимизма, напоминает государям антинаполеоновской

<sup>132</sup> Poetical Works, «Albion», p. 175.

<sup>133</sup> Там же, стр. 176.

<sup>134</sup> Там же, стр. 182.



коалиции, что их престолы спасены благодаря «силе народного разума, которому так долго не доверяли», и призывает их «быть справедливыми и благодарными»<sup>135</sup>. Но утопическая мечта о единении «крестьянина и лорда»<sup>136</sup> принимает все более реакционную, официально-торийскую окраску. В «Благодарственной оде» (18 января 1816 г.), которой Вордсворт в позднейших изданиях своих стихов завершал цикл «Сонетов, посвященных свободе», его голос уже ничем не выделялся в общем хоре легитимистских песнопений, славившем победу над «беззаконной силой, забывшей бога». Велеречивая, холодная в своем ложно-патетическом нагромождении образов «Благодарственная ода» была печальным памятником падения дарования Вордсворта. Передовые умы его времени были особенно возмущены той ее строфой, где былой противник военщины, славя британское оружие, объявлял Резню дочерью всевышнего бога. Строка — *Yea, Carnage is thy daughter!* — приобрела позорную известность<sup>137</sup>.

Шелли еще ранее, после выхода «Прогулки», укорял Вордсворта в отступничестве от его прежних идеалов. В сонете «К Вордсворту» он писал:

Поэт Природы, плакал ты, узнав,  
Что навсегда исчезнуть обречен  
Жар дружбы, юности, любви, забав,  
И ты скорбный: развеял сладкий сон.  
Удар жесток. Но от иной беды,  
Знакомой и тебе, страдаю я.  
Ты в бурю был сиянием звезды —  
К тебе стремилась утлая ладья;

---

<sup>135</sup> Poetical Works, «Albion», p. 183.

<sup>136</sup> Сонет «Дуб Герники». Там же, стр. 179.

<sup>137</sup> Только в предисловии к «Оде» Вордсворт стыдливо упоминал о народных «бедствиях, от которых страдает королевство», но спешил заверить, что считал бы себя недостойным своей патриотической темы, если бы эти бедствия могли заслонить или помрачить в его глазах «великий моральный триумф» победы над Наполеоном. 1816—1817 гг. были для Англии тяжелым временем массовой безработицы и голода. Но Вордсворт ханжески утешал себя, в том же предисловии, надеждой на то, что «национальная мудрость», вложившая такие огромные капиталы в войну, сумеет добиться, «чтобы чаша нашего богатства постепенно наполнилась» (Poetical Works, «Albion», p. 184—185).



Среди стихий смятенных гениев твой  
Спасительною выспялся скалой;  
Прославив бедность честную свою,  
Свободе с правдой гимны ты слетал.  
От них отрекся ты. И слезы лью:  
О, кем ты был, кем быть ты перестал!

(Перевод В. В. Рогова)

Позднее, сатирически воссоздавая в поэме «Питер Белл третий» (1819) весь путь падения Вордсворта, Шелли гневно пародировал отмеченную выше строфу «Благодарственной оды». Шелли рисовал Питера Белла-Вордсворта жалким одописцем дьявола, которого он «кроко» призывает обрушить резню, голод и отчаяние на Манчестер, Глазго, Лидс и Честер и истребить «с чистейшими намерениями» всех жителей этих рабочих городов, вплоть до женщин и детей. Антинародный характер казенно-патриотической поэзии, которой бесславно завершился цикл «Сонетов, посвященных свободе», Шелли уловил очень верно. Сарказм его был тем более меток, что воинские части, сражавшиеся при Ватерлоо, были в 1819 г. брошены на подавление рабочих «беспорядков» в Манчестере.

5

К концу периода наполеоновских войн, таким образом, окончательно завершается превращение Вордсворта из поэта-демократа, потрясенного трагедией простых людей деревенской Англии, в окостеневшего консерватора, певца торийской реакции и религиозного смиренного мудрия. Его многословные стихотворные сочинения позднейших лет — «Сонеты, посвященные Свободе и *Порядку*» (отметим это существенное добавление, так красноречиво отделяющее этот цикл от его предшественника!) <sup>138</sup>, «Сонеты о смерт

---

<sup>138</sup> В «Сонетах, посвященных Свободе и Порядку» борьба за парламентскую реформу, приобретающая в Англии начиная с 20-х годов все более массовый демократический характер, рассматривается как заговор, заключенный «Трусостью и Мошенничеством, Лживостью и Изменой». Эти заговорщики встречаются в подземных недрах «в кабинете Плутона», т. е. в аду, чтобы условиться о своих черных планах проведения закона о реформе, эмблемой которого служит избирательная урна. Народ должен, взывает Вордсворт, «просить бога защитить его от худших зол, от реполюционной чумы» (Poetical Works, «Albion», p. 266).



ной казни», «Церковные очерки» и пр. и пр. — в большинстве своем стояли уже за пределами настоящего искусства. Как бы желая смешать карты, Вордсворт, начиная с издания 1815 г., перетасовывает все свои произведения, отказываясь от хронологического принципа публикации, при котором нисходящая кривая его творческого развития была бы слишком очевидна. Он располагает их теперь в тематическом порядке согласно произвольной и довольно педантичной схеме, навеянной занимавшим его в молодости учением философа-сенсуалиста Гартли о различных восходящих ступенях развития ассоциативного мировосприятия. Согласно этой схеме, за исключением нескольких юношеских произведений и сонетов (классификация которых, по признанию самого Вордсворта, ставила его в тупик) вся его лирика располагалась по рубрикам: «Поэзия, относящаяся к периоду детства», «Поэзия, основанная на привязанностях», «Поэзия фантазии», «Поэзия воображения», «Поэзия чувства и размышления» и «Поэзия, относящаяся к периоду старости». Этот принцип сохраняется в большинстве современных изданий Вордсворта, и произведения, связанные друг с другом живой общностью настроения, выразительных средств и внутренней темы, — в том числе большинство лирических баллад — размещаются в разных разделах тома, вперемежку со стихотворениями другой поры, нередко отличными от них и по манере, и по духу.

В представлении самого Вордсворта его лирика теперь становилась в его наследии чем-то второстепенным, подсобным по отношению к еще не созданному эпическому шедевру. В предисловии к «Прогулке» поэт рассматривал все свои лирические произведения как малые архитектурные пристройки, «маленькие кельи, часовни и гробницы, которые обычно включаются в величавое здание готического храма»<sup>139</sup>. Потомство отвергло этот пренебрежительный приговор.

Отныне, на протяжении 35 лет его долгой жизни, Вордсворт кропотливо, неустанно и, как можно догадываться по многим признакам, подавляя в себе самом скрытые сомнения и неудовлетворенность, занимается подведением итогов своего пути. Все увереннее входя в уже привычную

---

<sup>139</sup> Poetical Works, «Albion», p. 335.



роль патриарха, учителя, законодателя нравов, он тем не менее был снедаем мучительной потребностью «оправдать» самого себя и в собственных глазах и перед лицом общества. Грандиозная эпопея «Отшельник» (The Recluse), которая должна была стать венцом всей его творческой жизни, была задумана им как «философская поэма, содержащая взгляд на человека, природу и общество». Но вместе с тем, она была своего рода гигантской апологией и исповедью самого поэта. «Отшельником» был, конечно, сам Вордсворт, что становилось очевидным уже из краткого предисловия к поэме «Прогулка» (The Excursion), которую автор издал в 1814 г., поясняя, что это — вторая часть задуманной им эпической трилогии.

Существует картина художника Дельмера Бэннера (Delmar Banner) на тему «Прогулки». На ней изображены рассказчик-Поэт и его собеседники — Странник-коробейник и Одинокий священник-расстрига, принимавший участие в революционной борьбе 1790-х годов, а затем изверившийся и в религии, и в революции, и в жизни вообще и уныло проводящий остаток своих дней в глуши озерного края. Три грузных, темных старческих фигуры, изображенные на кладбище, среди могильных плит, сами неподвижны, словно каменные надгробия; при этом все три фигуры и выражением, и позой похожи друг на друга. Художнику, вольно или невольно, удалось схватить здесь черту, характерную для поэмы Вордсворта. Построенная в форме философских бесед этих трех персонажей, к которым присоединяется позже четвертый собеседник — деревенский Пастор, — поэма, в сущности, повествует о самом Вордсворте, духовное «я» которого как бы расщепляется в этих образах на несколько частей. Споры героев — это в большой степени тот внутренний спор, который вел сам с собою Вордсворт на протяжении долгого пути, пройденного им за 20 с лишним лет, начиная с возвращения из революционной Франции вплоть до публикации поэмы.

По плану Вордсворта, идейный смысл поэмы заключался в том, чтобы в ходе этих споров убедить заблуждающегося скептика-Одинокого отказаться от своего безверия и обрести душевный мир и покой, уверившись в благодати божественного промысла и в целесообразности человеческой жизни. Однако споры эти не волнуют, а тем более не



убеждают читателей. Риторическая приподнятость и тяжеловесность поэмы, сочетающиеся с крайней вялостью изложения, отражают искусственность ее замысла и общий, к этому времени уже совершенно явно обозначившийся упадок творчества Вордсворта-поэта. Как заметил один из критиков, самым драматическим эпизодом этой поэмы является сцена чаепития в пасторском доме. «Грандиозные», мировые вопросы жизни и смерти, судеб человечества на земле и в небесах ставятся и развиваются Вордсвортом абстрактно, в отрыве от реальных, социально обусловленных столкновений характеров и страстей. Французская революция присутствует в поэме, но лишь в очень отдаленной перспективе, как отодвинутый в прошлое факт *личной* биографии одного из героев — Одинокого. В его образе, по некоторым деталям, улавливают сходство с реальным историческим лицом — хорошо знакомым Вордсворту Джозефом Фосетом, одним из видных деятелей радикально-демократического движения в Англии конца XVIII в. Фосет, как и Одинокий Вордсворта, был священником, но отказался от духовного звания, чтобы принять участие в революционной борьбе; счастливая семейная жизнь его трагически оборвалась внезапной смертью жены и детей. Но эти реальные приметы, в сущности, остаются внешними по отношению к изображаемому персонажу. Одинокий не обладает ни тем боевым пылом, ни той страстностью, которую умели вносить в свое преклонение перед всемогущим Разумом и в свое уважение к естественным правам человека действительные просветители-революционеры конца XVIII столетия. Если бы Вордсворт решился вывести в своей поэме одного из этих людей, показав их во весь рост, то поэма могла бы обрести действительное, а не мнимое внутреннее движение; но в этом случае заранее предначертанные рамки ее были бы взломаны и действию пришлось бы пойти по совершенно иному, не предвиденному автором руслу. В действительности Одинокий представляет собою лишь бледную, хилую тень революционеров-просветителей конца XVIII в. Он унаследовал их скепсис, утратив главное — их революционный гуманизм, их веру в будущее; в нем самом, несмотря на то, что он остается адресатом бесконечных благочестивых увещаний и обличений его собеседников, как видно, уже далеко зашел тот процесс идейного и поли-



тического отступничества, который был пережит и самым Вордсвортом. Одиноким стоит уже на грани полного примирения с существующим порядком вещей; его мнимое непокорство небесным и земным авторитетам — лишь поза, от которой он успел устать, и не требуется поэтому особенно могущественной логики и особенно убедительных доказательств, чтобы заставить его сделать последний небольшой шаг к платформе «благонадежности».

Картина, о которой говорилось выше, изображает трех главных действующих лиц «Прогулки» на кладбище. Действительно, именно здесь разыгрываются решающие эпизоды поэмы. Пастор, призванный Странником и Поэтом в качестве союзника для того, чтобы переубедить еще упрямящегося Одинокого, предпочитает (выбор, как видим, чрезвычайно характерный для позднего Вордсворта) искать свои доказательства правоты земных и небесных законов не в жизни людей, а среди могил. Поистине кладбищенская мораль преподносится Вордсвортом читателям «Прогулки». Рассказывая своим гостям одну за другой истории своих покойных прихожан, успокоившихся вечным сном под могильными плитами, пастор черпает в этих довольно однообразных историях незаметных, убогих и нищих деревенских существований один и тот же назидательный урок: счастье — в долготерпении и смирении, бунт и своеволие — суетны и напрасны. И может быть ни в чем не проявляется в такой степени условность и искусственность образа Одинокого, каким создал его Вордсворт, как в том, что этот вчерашний революционер не находит ни слова действительного, веского возражения против этой жалкой морали духовного рабства.

Жизнь, однако, заявляет о себе и в этом, в целом столь надуманном и ходульном произведении, поскольку речь заходит о тех силах, которые врываются в патриархальные медвежьи углы, подобные тому, в котором разворачивается действие, и угрожают их застою. Пастор и его собеседники говорят о трагедии крестьянства, о разрушении семейных устоев, о страданиях детей, обреченных на непосильный труд на фабриках и заводах... Как островок действительной жизни, полной обманутых надежд и долгих мучений, выделяется в утомительной дидактике «Прогулки» рассказанная Странником история Маргарет, напоминающая историю Скиталицы из «Лирических бал-



лад»<sup>140</sup>. Это та же печальная повесть о честных бедняках, чье счастье было погублено безработицей и нуждой. Муж ушел в солдаты и не вернулся с войны; семья распалась; опустившаяся, отупевшая Маргарет, в которой так трудно узнать прежнюю счастливую, деятельную труженицу, хозяйку, мать, умерла в своей обветшалой хижине.

Но при всей озабоченности, с какой собеседники говорят обо всем этом, они, по воле автора, утешаются, возложив упование на господ бога, — ведь Маргарет и ей подобные страдальцы, в конце концов, так мирно спят в упокоившей их земле... Общественно-преобразовательные чаяния Вордсворта не идут теперь дальше надежд на спасительную роль церкви, которая, может быть, станет поборницей христианского просвещения подрастающего поколения рабочих. Эта реакционно-романтическая утопия ничем не отличалась, по сути дела, от тех демагогических призывов, с которыми так охотно выступала в эту пору торийская земельная аристократия, ополчаясь против входивших в силу капиталистов.

Мэтью Арнольд метафорически воспроизвел путь развития Вордсворта от «Лирических баллад» к «Прогулке» в притче о человеке, который в юности нашел источник живой воды, в зрелом возрасте усердно трудился, прорубая «грандиозный канал» для уже иссякшего потока, и, наконец, к старости напрасно разгребал камни, где уже не было ни одной капли влаги. «Прогулка», действительно, была таким безводным, мертвым руслом иссякшего потока. Но в то время как Вордсворт решился опубликовать эту, как он полагал, срединную часть своей эпической трилогии «Отшельник», в его столе хранилась законченная еще в 1805 г., но известная лишь небольшому кружку друзей, еще безымянная в ту пору поэма, представлявшая собой пролог к задуманной им эпопее. Это была поэма, впоследствии получившая название «Прелюдия» и опубликованная только после смерти поэта; и здесь, в этой автобиографической исповеди, к которой он снова и снова возвращался на протяжении последнего полувека своей жизни, как бы подземно скрывался еще не совсем иссякший родник поэтического вдохновения Вордсворта.

«Прелюдия» разделила судьбу многих рукописей Ворд-

---

<sup>140</sup> Этот эпизод принадлежал к числу самых ранних частей «Прогулки» и был написан не позднее 1797 г.



сворта, которые он подолгу держал под спудом, иногда коренным образом перерабатывая их; он шутил, что его «Питер Белл» успел достичь совершеннолетия, прежде чем увидел свет. Но ни одно из сохранившихся его произведений, даже «Вину и Скорбь», все же изданную им при жизни, Вордсворт не хранил так упорно и ревниво, как рукопись «Прелюдии». Для этого не могло быть интимно-личных причин. Поэма недаром носила подзаголовок: «Развитие сознания поэта» (*The Prelude or Growth of a Poet's Mind*). Увлечения, пережитые Вордсвортом, связи, предшествовавшие его женитьбе, не затрагивались здесь вовсе, и поэма ничем не могла в этом смысле задеть его близких. Причина того упорства, с каким Вордсворт воздерживался на протяжении стольких десятилетий от издания «Прелюдии», лежала глубже. Эта автобиографическая поэма была призвана объяснить и оправдать и в глазах общества, и в глазах самого Вордсворта избранный им путь. И та правка, которой снова и снова он подввергал рукопись, была не просто данью взыскательности художника, а прежде всего выражением глубокой внутренней неудовлетворенности своим прошлым и своим настоящим.

Зачеркнуть, отменить это прошлое, неразрывно связанное с революцией, с социально-утопическими мечтами о счастье народов, Вордсворт не мог. Оно, как Вордсворт не мог не понимать в глубине души, сделало его поэтом; оно слишком глубоко запечатлелось в его воображении. В понимании этого он сохранял еще остаток верности и своей революционной молодости, и своему искусству.

И вместе с тем, это незабываемое, неизгладимое прошлое тревожило его не только напоминанием о «заблуждениях» молодости, но и беспокойным ощущением того, что не все благополучно в «сознании поэта», что его отступничество от политических и творческих идеалов юности недешево обошлось для него. Рассказывая о своем постепенном охлаждении к делу революционной Франции, Вордсворт роняет фразу, полную огромного значения: он пишет о том, что его преследовало «сознание измены и дезертирства в самом святом месте, какое мне известно, — в моей душе» <sup>141</sup>.



Это признание говорит о многом, хотя и сделано как бы невзначай, мимоходом. И характерно, что сразу же вслед за этим Вордсворт вспоминает, что даже и в ту пору, когда его прежние сочувствие революции было уже поколеблено, нападки на нее со стороны врагов равенства и народоправства вызывали в нем внутреннее сопротивление.

На протяжении «Прелюдии» перед читателем разворачивается, таким образом, полная внутреннего драматизма борьба Вордсворта с самим собою. Первоначальный вариант поэмы, так называемый «текст 1805 г.», уже представлял собою, несомненно результат значительного и тенденциозного «исправления» действительной духовной биографии поэта. Это сказывалось и в идеализированной характеристике сугубо «английских» патриархальных добродетелей будущего поэта<sup>142</sup>. Это сказывалось и в его постоянном стремлении преуменьшить роль общественно-политических обстоятельств — и особенно событий французской революции — в своем идейном росте. Так, например, в VI книге патетическая картина революционно-патриотического подъема, весны народа, разбуженного революцией, дополняется тотчас оговоркой: «Мне не нужно было это ликование, я не нуждался в такой помощи; вечно живая Вселенная и независимый дух чистой юности были со мной в те времена и, куда б я ни пошел, радость повсюду расстилалась предо мною, как трава в полях»<sup>143</sup>.

Этот мотив отрешенности от общества настойчиво проводится Вордсвортом в истолковании своего прошлого. Он рисует себя избранником Природы; многочисленные эпизоды, восстанавливающие особенно яркие воспоминания детства и юности о горах, степи, море, чувственно конкрет-

---

(William Wordsworth. The Prelude or Growth of a Poet's Mind (Text of 1805). Ed. from the manuscripts with Introduction and Notes by Ernest De Selincourt. Oxford University Press. London — N. Y., 1942, p. 187). Дальше цитируется по этому изданию с сокращенным обозначением: «The Prelude».

<sup>142</sup> Английские биографы Вордсворта убедительно показывают, что детство и юность его были отнюдь не так идилличны, как он пытался представить в «Прелюдии». Раннее сиротство, зависимость от тупых и деспотических опекунов, бесконечно тянувшийся судебный процесс об отцовском состоянии, незаконно присвоенном всемогущим вельможей, графом Лонсдэлом, — все это оскорбляло и озлобляло Вордсворта.

<sup>143</sup> «The Prelude», p. 104.



ны, но вместе с тем проникнуты особым, мистическим пафосом. Вордсворт предстает на своем автопортрете как своего рода духовный жрец или пророк Природы, для которого общение с ней имеет значение тайинства и который все время сознает величие своей миссии. Именно через любовь к природе — по его истолкованию — возвышался он до любви к людям.

Этот пантеистический мистицизм (в позднейших вариантах получавший все более ортодоксально-религиозное осмысление) Вордсворт стремится представить читателям и как единственный источник своего поэтического вдохновения и как основу единственно достойного братского единения людей, — возникающего, таким образом, «в обход» революционного политического действия, в обход общественной деятельности вообще, в сфере «чистого» духовного созерцания. Такова была основная «заданная» автором реакционно-романтическая идея произведения. Согласно этой идее, заключение поэмы рисовало Вордсворта в период дружбы с Кольриджем и создания «Лирических баллад» как человека, постигшего иллюзорность надежд на утопическое переустройство общества и нашедшего душевный мир в гармонии с извечным порядком вещей. Насколько этот итог противоречил фактам, нетрудно понять, вспомнив, как сильно было еще и в «Лирических балладах» общественное начало, во многом определявшее их эмоциональную силу. Не только благостное умиление перед величием всего сущего, но и скорбь, и сомнения, и тревоги продолжали в действительности владеть поэтом в эту пору<sup>144</sup>. Как далек был на самом деле Вордсворт от того блаженно-мудрого умиротворения, какое он приписывает себе в финале «Прелюдии», можно видеть по тому тоскливому чувству, которое охватило его, когда поэма была написана.

«Недели две тому назад я окончил мою поэму, — писал он сэру Джорджу Бьюмонту 3 июня 1805 г. — Я ждал

<sup>144</sup> Даже такой предубежденный исследователь «Прелюдии», как Хэйвенс, считающий самым важным и ценным у Вордсворта его мистицизм, признает, что автопортрет, созданный в «Прелюдии», «был в одном отношении предвзятым»: Вордсворт упрощал свою действительную эволюцию в угоду «утешительному фатализму» (см. Raymond Dexter Havens. The Mind of a Poet. A Study of Wordsworth's Thought with Particular Reference to «The Prelude». Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1941, p. 282).



этого, как счастливого дня; и действительно был благодарен богу за то, что он продлил мою жизнь так, что я мог завершить этот труд, каков бы он ни был. Но этот день не был для меня счастливым днем; я был в унынии по многим причинам; когда я оглядывался на то, что написал, оно казалось мне мертвым грузом... Сомнение в том, смогу ли я написать «Отшельника», и сознание, что эта поэма настолько ниже того, что, казалось, я мог создать, тяжело угнетали меня»<sup>145</sup>.

Это чувство уныния и подавленности объясняет отчасти, почему «Прелюдия» не была опубликована сразу по написании. В дальнейшем она удовлетворяла Вордсворта все меньше и меньше. Трудami текстологов, и в особенности Де Селинкорта, проделавшего огромную работу по сличению многочисленных рукописных вариантов поэмы, установлено, в каком направлении двигался Вордсворт, ревизуя свою поэтическую автобиографию после 1805 г. В буквальном смысле слова «наступая на горло собственной песне», он существенно менял фактическую характеристику своих общественно-политических взглядов и симпатий. Так, например, сочувственный отзыв о вожде парламентской антиторийской оппозиции Фоксе (вполне вяжущийся с не раз цитированным выше письмом к нему, сопровождавшим «Лирические баллады») был выброшен из поэмы и заменен похвалами его противнику Берку, политическому ренегату, известному своим лакейством перед реакцией<sup>146</sup>. Исходное просветительски-руссоистское убеждение в природной доброте и равенстве людей теперь потребовало ханжеских поправок. «Мы можем сожалеть, что в пассаж, где великолепными стихами восхваляется человек как «венец всей зримой природы» (VIII, 630—9), вторгается кажущееся лишним напоминание о том, что он «рожден из праха и сродни червю»...», — пишет по поводу одного из многих подобных исправлений Де Селинкорт в предисловии к своему изданию «Прелюдии». «Он старался, насколько возможно, связать свою религию природы с определенными христианскими догматами. Он смягчал места, звучавшие слишком независимо. Он вставлял то

---

<sup>145</sup> Letters, p. 74.

<sup>146</sup> «The Prelude», p. XXXV.



там, то тут строки, которые могли бы усыпить бдительность охотников за ересью...» <sup>147</sup>.

И все же, несмотря на все эти усилия, тем более мучительные, что они предпринимались наперекор жизненной правде и правде искусства, «Прелюдия» не была погублена. Кольридж, который, может быть, лучше, чем кто-либо из современников, знал и понимал Вордсворта, недаром отмечал присущую автору «Прелюдии» силу мысли, предохранившую его от крайностей болезненного мистицизма. «Без его глубины чувства и могущества воображения *мысль* его не обладала бы своей жизненной теплотой и оригинальностью; а без этой сильной мысли (*strong sense*) его *мистицизм* сделался бы *болезненным* — превратился бы в сплошной туман и неясность» <sup>148</sup>. Нельзя сказать, что Вордсворту удалось вовсе избежать мистического тумана. Но сквозь этот наплывавший иногда туман проступали все-таки значительные образные обобщения, полные, говоря словами Кольриджа, «жизненной теплоты».

Если «Прелюдия» могла по праву претендовать на известные *эпические* достоинства, то, конечно, не в силу «эгоцентрической возвышенности» повествования об особом духовном избранничестве поэта-пророка. «Прелюдия» становилась эпопеей постольку, поскольку, наперекор своим позднейшим воззрениям и схемам, Вордсворт показывал свое идейное развитие как часть огромного революционного переворота, пережитого человеком в его эпоху. Разделы, посвященные воспоминаниям о революционной Франции, естественно стали вершиной поэмы; и при всей старательности его позднейших «поправок» Вордсворт не посягнул на величавые, романтически возвышенные образы революционного народного подъема и энтузиазма молодежи, пробужденной революцией. Волнение очевидцев, на глазах которых социальные утопии просветителей, казалось, готовы были претвориться в действительность, навсегда запечатлено здесь:

Союзников великих знали мы,  
Любовью беспредельною могучи;  
Блаженством было жить при той заре,  
Быть юным — сущий рай; о времена,

---

<sup>147</sup> Там же, стр. XXXVI.

<sup>148</sup> Цит. по кн.: R. D. Havens. The Mind of a Poet, p. 24.



Когда свои права, казалось, Разум  
Все громче возглашал, преображаясь  
В волшебника, помощника в труде,  
Который велся именем его.  
Не в избранных краях — на всей земле  
Цвела краса надежды, воплощая  
Мечту, которую, конечно, знали  
Под кущами Эдема в оны дни —  
Бутоны над розой пышною, расцветшей.  
Чей дух при этой мысли не стремился  
К невиданному счастью? Равнодушный  
Был пробужден, а пылкий — восхищен...

(Перевод В. В. Рогова)

Шелли, знавший только те немногие отдельные фрагменты «Прелюдии», которые были опубликованы Вордсвортом в начале XIX в., прозорливо уловил ее революционный гуманистический дух; споря с Вордсвортом в своем «Питере Белле третьем», он напомнил певцу благочестия и смирения его же собственные патетические строки о земле, «нашем общем мире, где мы находим свое счастье — или не находим его вовсе»<sup>149</sup>. Шелли подчеркнул последнюю часть фразы, чтобы оттенить смелость этой материалистической мысли поэта, озаренной отблеском революции.

Любопытно, что после выхода посмертного издания «Прелюдии» Маколей, этот апостол ортодоксального буржуазного либерализма викторианского образца, был возмущен вольнодумством этой поэмы — «до крайности якобинской, даже социалистической» (!)<sup>150</sup>. Это свидетельство (напомним, что Маколей усматривал и в «Тяжелых временах» Диккенса «угрюмый социализм») не может быть принято буквально; но оно выразительно показывает, как несостоятелен оказался Вордсворт в полувековой борьбе с самим собой.

«Прелюдия» более чем как-нибудь другое из произведений Вордсворта, естественно, служила и поныне служит предметом острых споров и столкновений, связанных с

<sup>149</sup> The World of all of us, and where we find our happiness, or not at all.

<sup>150</sup> G. O. Trevelyan. The Life and Letters of Lord Macaulay, 1889, p. 541 (28 July 1850). Цит. по кн.: F. W. Bateson. Wordsworth. A Re-Interpretation, p. 6—7.



общей политической проблемой интеллигенции и революции, выходящей далеко за пределы собственно историко-литературных изысканий. Напомним то место, которое заняла эта поэма в острой дискуссии между Ролланом и Барбюсом и его сторонниками на страницах «Кларте» в 1922 г. И то, что произведения Вордсворта, в конечном счете рожденные на свет революционной эпохой и в какой-то мере отразившие ее черты, оказываются и в наше время в центре политической борьбы<sup>151</sup>, само по себе служит свидетельством их жизненности.

6

Вордсворт не стал народным поэтом, хотя именно об этом он мечтал смолоду. Как ни противопоставлял он себя тщеславным и себялюбивым «питомцам света», утверждая, что им, занятым только «раутами, обедами, утренними визитами... м-ром Питтом или м-ром Фоксом, м-ром Полем или сэром Фрэнсисом Бардетом, выборами в Вестминстере или в Гонитоне», не понять «ни мыслей, ни чувств, ни образов» его поэзии<sup>152</sup>, высший свет принял Вордсворта под свое официальное покровительство и, может быть, менее читая, чем почитая его, выразил свое благоволение внушительными вещественными знаками. Вордсворту была предоставлена доходная, хотя и не имевшая никакого отношения к литературе, государственная должность. Два университета увековчили его почетной докторской степенью, как бы подтвердив его притязание на то, чтобы «считаться Учителем или ничем...»<sup>153</sup>. Правительство сэра Роберта Пиля назначило ему ежегодное пособие. А в 1843 г. Вордсворт согласился принять освободившийся после смерти Саути пост придворного поэта-лауреата и согласно двор-

---

<sup>151</sup> Любопытно сопоставить эпизод «Дипломата» Олдриджа, где Асквит и Эссекс читают (один — саркастически, другой — совершенно всерьез) тирады Вордсворта против революционной иноземной заразы, угрожающей Англии, с романом Олдингтона «Сущий рай», эпиграф и заголовок которого взяты из «Прелюдии».

Блаженством было жить при той заре,  
Быть юным — сущий рай,—

писал Вордсворт о французской революции.

<sup>152</sup> Letters, p. 89 (письмо леди Бьюмонт от 21 мая 1807 г.).

<sup>153</sup> Letters, p. 98 (письмо сэру Дикорджу Бьюмонту, январь или февраль 1808 г.).



цовому церемониалу публично преклонил колени перед королевой Викторией, годившейся ему во внучки, в знак благодарности за эту монаршую милость. После смерти Вордсворта, во время Крымской кампании, его стихотворение «Счастливый воин» — сухое дидактическое упражнение на официально-патриотическую тему — распространялось в английских воинских частях. Покрытый «хрестоматийным глянцем», он прочно вошел в школьные прогаммы, как ортодоксальный и «безопасный» высоко-нравственный стихотворец. Но войти в повседневный быт, в сердце и память трудового народа так, как вошел в Шотландии Бернс, Вордсворту не удалось. Мечтавший когда-то о том, чтобы соперничать в доходчивости и популярности с грошовыми изданиями народных песен и баллад, имеющими доступ в каждую хижину, он умер, чужой даже тем крестьянам, среди которых прожил полвека. Вордсвортовское общество под председательством Роберта Браунинга заслушало в свое время доклад Г. Д. Ронсли «Память о Вордсворте среди вестморлендских крестьян»<sup>154</sup>. Опросив местных деревенских жителей, еще помнивших Вордсворта, докладчик пришел к неутешительным выводам: автора «Лирических баллад» помнили как угрюмого, эксцентричного, поглощенного собой старика, который никогда не смеялся и чуждался односельчан. Элиза Флетчер, передавая свои впечатления от похорон Вордсворта, писала: «Все знакомые лица из высших слоев Грасмирского общества были на похоронах, но мне жаль было, что я не видела никого из крестьян, ведь он был таким другом бедняков...» «Когда-то, в 1790-х годах, — пишет Бэйтсон, приводя это свидетельство, — он действительно был другом бедняков, но за последние пятьдесят лет он был слишком поглощен самим собой, чтобы уделять беднякам много времени... Эгоцентрическая возвышенность, — по крайней мере в ее последних стадиях — была, пожалуй, куплена слишком дорогой ценой»<sup>155</sup>.

В письмах Вордсворта непререкаемая и нетерпимая уверенность в своем величии и особом поэтическом избранничестве сочетается с брюзгливой раздражительностью

---

<sup>154</sup> H. D. Rawnsley. Reminiscences of Wordsworth among the Peasantry of Westmorland. См. в кн.: F. W. Bateson. Wordsworth. A Re-Interpretation, p. 174.

<sup>155</sup> Там же.



и тревожным чувством неудовлетворенности. Он беспокойно допытывается у своего издателя Моксона в 1842 г. о причинах невысокого читательского спроса на его книги. Студенты не так уже стеснены в средствах, но почти не покупают книг. А школьники, говорят, «не интересуются ничем, кроме очередного выпуска Боззи, и классики соответственно страдают...»<sup>156</sup>

В письме к Изабелле Фенвик от 13 мая 1846 г. скрытая тревога и разочарование в самом себе прорываются наружу:

«Я должен просить вас, дорогой мой друг, извинить меня за то, что я пишу так скучно. Я радуюсь птицам и цветам, и это удовольствие, слава богу, у меня еще остается; но мой интерес к литературе и к книгам вообще, кажется, умирает с неразумной быстротой, — и я не жду, да и не особенно хочу, чтобы он возродился... Поэт Мэйсон недавно говорил, что не читает чужих стихов, кроме своих. Я не мог бы сказать того же, потому что читаю свое реже, чем чужое, — и часто думаю, что моя жизнь была в большой мере потрачена впустую...»<sup>157</sup>

Этот печальный итог свидетельствует о том, что в светлые минуты Вордсворт не обольщался внешним успехом и судил себя строго, лучше, чем кто-либо, зная, какие неосуществленные, отвергнутые возможности открывались ему в начале его творческого пути.

Констатируя «катастрофическое» падение популярности Вордсворта в Англии и США, его новейший исследователь Бэйтсон предлагает читателям середины XX в. пересмотреть традиционное представление о поэте в свете психоаналитической схемы. При таком подходе вся деятельность Вордсворта, включая и его отступничество от передовых общественных идеалов молодости, и старческий маразм поздних стихов, может быть истолкована как следствие «долгой отчаянной борьбы» против «невротических элементов его личности», которым Вордсворт отказывался поддаваться — в отличие от стольких других романтических поэтов! Так самое падение Вордсворта можно выдать за его «победу»: стихи-де были выражением борь-

---

<sup>156</sup> Letters, p. 267 (письмо Э. Моксону от 1 апреля 1842 г.). Прозвище «Боззи», укрепилось за Диккенсом, который дебютировал книгой «Очерки Боза».

<sup>157</sup> Letters, p. 291 (Курсив мой. — А. Е.).



бы противоположных начал, «двух голосов» в душе поэта; когда борьба прекратилась, когда личность была «интегрирована», писать было уже не о чем. Бэйтсон настаивает на том, что такой подход позволит современной интеллигенции почувствовать в Вордсворте «своего» поэта, первого из модернистов. «Вордсворт достигает величия, потому что его личная борьба за психическую интеграцию имеет репрезентативный характер. Стихи, по мере того, как их читаешь, воспринимаются как реакция человеческой личности, борющейся за то, чтобы духовно выжить в обществе, где для нее, по-видимому, нет места»<sup>158</sup>.

Если эта концепция «величия» Вордсворта и представляет интерес, то только как образец приспособления романтического наследия к эстетике буржуазного модернизма. Легко представить себе, как лестно и приятно иным литераторам, приноравливающимся к вкусам и требованиям капиталистического рынка, почувствовать, что они следуют классическому, освященному временем примеру Вордсворта и в самой своей беспринципности героически «интересуют» свою личность вместо того, чтобы поддаваться пагубным бунтарским неврозам, как революционные романтики!

Нет, Вордсворт, конечно, велик не своим отступничеством, а тем, от чего он отрекался в своем творчестве и что, наперекор ему, осталось жить. Вордсворт, наследие которого по праву принадлежит английскому народу, — это поэт, пробужденный к жизни грандиозными общественными потрясениями своего времени — французской революцией, аграрным и промышленным переворотом в Англии, национально-освободительными движениями периода наполеоновских войн. Почувствовав смолоду дыхание революционной весны человечества, ошеломляющее ощущение социальной утопии, претворяемой в жизнь, он не смог, как ни пытался впоследствии, целиком вытравить этот революционный дух из своего творчества.

Его пантеистическое восприятие природы, — несмотря на всю старательность позднейших «поправок» в духе официального протестантского благочестия, само несло на себе отпечаток революционной эпохи и не укладывалось в

<sup>158</sup> F. W. Bateson. Wordsworth. A Re-Interpretation, p. 199—200.



рамки религиозной ортодоксии. Поэт, провозгласивший небеса, землю, воздух, — все вплоть до каждого дуновения ветра, — могучими силами, залогом бессмертия дела свободы (сонет «Туссену Лувертюру»), в своем романтическом одухотворении, очеловечении природы был ближе к образу мыслей Байрона и Шелли, чем к Библии, и его чувство непосредственного духовного и физического единения с природой, воплощенное во множестве прекрасных лирических миниатюр, было глубоко человечно в своих истоках, пока он не попытался искусственно представить созерцание природы как спасительную панацею от требований общественной борьбы. Поэт — «это человек, говорящий с людьми»<sup>159</sup>, — писал Вордсворт — и ничто, может быть, так резко и решительно не отграничивает наследие его эстетической мысли от эстетических и формалистических претензий модернистов и декадентов, как его взгляды на роль и задачи искусства. Как ни велика была роль созерцательности и субъективизма в эстетике Вордсворта, расцвет его поэзии отмечен горячим стремлением к творческому общению с людьми. «Поэты пишут не только для поэтов, но для людей»<sup>160</sup>, — заявлял он, отменяя претензии художников на произвольность и вычурность слога. Теория единства поэзии и прозы, провозглашенная в предисловии к «Лирическим балладам», в силу своей односторонности послужила для Вордсворта оправданием многих банальных, скучных и непоэтических стихов и была безнадежно скомпрометирована ими. Но первоначально она происходила из демократического стремления сблизить язык поэзии с действительным, живым языком народа, и в этом, как и во многих других отношениях, Вордсворт был человеком революционной эпохи. Наперекор ревнителям модернистского искусства, изверившимся и в общественной сущности человека, и в социальной миссии творчества, звучат слова Вордсворта о долге поэзии перед человечеством: «Поэзия — образ человека и природы», «Это — дань, уважения прирожденному, нагому достоинству человека». «Поистине можно сказать о поэте, как Шекспир сказал о человеке, что он «смотрит вперед и

---

<sup>159</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад» (Poetical Works, «Albion», p. 323).

<sup>160</sup> Там же, стр. 325.



дальше». Он — защитный оплот человеческой природы, ее поборник и хранитель...»<sup>161</sup>.

Творческий крах Вордсворта-поэта, происшедший в результате разрыва связей с народной жизнью и передовыми общественными движениями его времени, необычайно поучителен и для нашей эпохи. Живой источник вдохновения иссяк для Вордсворта именно тогда, когда он, отступив от собственного принципа, перестал как поэт «смотреть вперед и дальше» и примкнул к реакции.


Многое успело устареть и поблекнуть и в эстетических манифестах, и в стихах молодого Вордсворта; а большее из того, что было написано им позже, явилось на свет мертворожденным, как в глубине души понимал и он сам. Но в своих изначальных поисках путей к сближению поэзии с жизнью народа он затронул струны, которые звучат и поныне. В его высказываниях об искусстве встречаются мысли, и сейчас радующие читателя своей человечностью и демократизмом, так же как радуют свежестью, простотой и драматизмом чувства лучшие произведения лирики Вордсворта.

---

<sup>161</sup> Предисловие ко 2-му изданию «Лирических баллад». (Poetical Works, «Albion», p. 324).







## Глава третья

# КОЛЬРИДЖ

*«Вы увидите Кольриджа. Он сидит во мраке пронзительного блеска и в напряженном чистом сиянии ума, который, ослепленный собственным сверканием, уныло влачится сквозь отчаяние и тьму,— воздушный метеор, окутанный облаками, орел с завязанными глазами, среди подслеповатых сов».*

Шелли





В

стихотворном «Послании Марии Гисборн» (1820), откуда заимствован этот эпитаф<sup>1</sup>, Шелли предупреждал ее о тех человеческих обломках, выброшенных на берег ненасытным и яростным морем, имя которому Лондон, с какими ей придется встретиться по приезду в Англию. Таким обломком, печальным пержитком драгоценных несбывшихся возможностей представляется поэту и Кольридж.

Примечательно, что и Байрон, упоминая о Кольридже в посвящении «Дон Жуана», воспользовался образом, родственным тому, который употребил Шелли. Последний сравнил Кольриджа, как мы видели, с орлом, глаза которого закрыты «колпачком»<sup>2</sup>. Байрон говорит о нем как о соколе, которому мешает его колпачок (a hawk encumbered with his hood).

Это сходство метафоры говорит о многом. И Шелли, и Байрон выделяли Кольриджа из числа литераторов, примыкавших к лагерю реакции, как человека выдающегося поэтического дарования. Мэри Шелли вспоминала, как ее муж «с неудержимой энергией»<sup>3</sup> декламировал «Старого моряка» Кольриджа. В 1816 г., когда Байрон и Шелли вместе проводили лето на Женевском озере, Байрон однажды вечером прочел «Кристабель» с такой потрясающей выразительностью, что Шелли пережил тяжелый нервный припадок. Еще не будучи напечатана, эта незаконченная поэма Кольриджа, распространяясь в устной передаче, занимала воображение поэтов и своим зловещим фантастическим колоритом и, особенно, причудливым выразительным ритмом. И Вальтер Скотт, и Байрон

<sup>1</sup> Percy Bysshe Shelley. The Poetical Works. London, Macmillan and Co, 1901, p. 372.

<sup>2</sup> Буквально «орел в колпачке» (a hooded eagle) — старинный охотничий термин: на голову сокола надевали особый колпачок, прикрывавший глаза; его снимали, когда приходило время пустить птицу в полет.

<sup>3</sup> Percy Bysshe Shelley. Poetical Works, p. 507.



(в «Осаде Коринфа») оказались повинными в невольном заимствовании у Кольриджа, — так велико было обаяние этой поэмы. В письме Кольриджу от 18 октября 1815 г. Байрон писал о том, как порастил его отрывок из «Кристаллы» в чтении Скотта: «Я не уверен, что даже «Любовь»<sup>4</sup> или «Старый Моряк» производят столь сильное впечатление; а на мой взгляд немногое из написанного на нашем языке превосходит эти два произведения»<sup>5</sup>. Это не было пустым комплиментом. Медвин засвидетельствовал в своих воспоминаниях о Байроне, что тот, резко осуждая «*Biographia Literaria*» Кольриджа, по-прежнему высоко ценил его поэтический дар. «Если бы он не ездил в Германию и не погубил свой замечательный талант трансцендентальной философией и немецкой метафизикой и не брался бы за сочинение светских проповедей»<sup>6</sup>, то из него бы вышел величайший поэт нашего времени. ...Кольридж мог бы стать чем угодно; а теперь он — то, «из чего сотканы сны»...»<sup>7</sup>.

Любопытно, что точка зрения Байрона на загубленные Кольриджем возможности его дарования довольно близко совпадает с тем, что писал о пагубном воздействии немецкой метафизики на автора «Старого моряка» его друг и соратник Вордсворт (см. выше, гл. 2, стр. 135—136).

Как видим, и для единомышленников Кольриджа, и для его литературно-политических противников, какими были революционные романтики Байрон и Шелли, несомненным было то, что его незаурядный поэтический талант потерпел печальное фиаско. В предельно лаконичной, но необычайно содержательной характеристике Кольриджа 20-х годов, которая предпослана настоящей главе, Шелли

<sup>4</sup> Речь шла о стихотворении Кольриджа, открывающемся словами: «Все мысли, все страсти и все наслаждения...» (All thoughts, all passions, all delights...).

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Leslie A. Marchand. Byron. A Biography, vol. II. N. Y., Knopf, 1957, p. 542—543. «Я никому не позволю насмехаться над «Кристаллы»: это прекрасная причудливая (wild) поэма» — писал Байрон Меррею 30 сентября 1816 г. (Letters and Journals, vol. III, p. 369).

<sup>6</sup> Байрон подразумевал носившие это заглавие философско-политические писания Кольриджа, где он отстаивал авторитет англиканской церкви и британской монархии.

<sup>7</sup> Thomas Medwin. Journal of the Conversations of Lord Byron. Noted During a Residence with his Lordship at Pisa, in the years 1821 and 1822. Paris, Galignani, 1824, vol. II, p. 17—18.



глубоко раскрыл внутреннюю диалектику этой жизненной драмы поэта, показав, как сами блистательные способности Кольриджа — мастера слова, художника, оратора, мыслителя — обратились против него, лишь усиливая самоослепление этого бывшего «орла», добровольно занявшего место среди «подслеповатых сов».

Сам Кольридж временами, в часы трезвого раздумья с горечью оглядывался на пройденный путь. Рисуя свой автопортрет в «*Biographia Literaria*» (1817), он признавался не только в «природной лени», которую «нездоровье превратило в вялость», и в «нарастающих осложнениях, вызываемых привычкой к медлительности», но и в «*умственной трусости...*», которая заставляет нас думать и говорить о чем угодно, только бы не о том, что нас заботит»<sup>8</sup>. Подводя итоги сделанного им за четверть века, он прибегает к печально-иронической метафоре, сравнивая себя... со страусом: «Увы, я знаю это по горестному опыту! Слишком много яиц положил я в раскаленных песках этой пустыни — нашего общества, со страусовой беспечностью и со страусовой забывчивостью. Большая часть их была растоптана и позабыта...»<sup>9</sup>.

Молодой Томас Карлейль, публицист, чье творчество переживало в ту пору период подъема, резко осуждал со своей социально-критической антибуржуазной позиции замкнутую, интроспективную поэзию «Озерной школы»<sup>10</sup>. и особенно пронизательно судил об упадке дарования Кольриджа. «Я считаю, что это большой и бесполезный талант: странный и вовсе не великий человек»<sup>11</sup>, — писал

<sup>8</sup> Samuel Taylor Coleridge. *Biographia Literaria*. «Everyman's Library». London, Dent; N. Y., Dutton, 1939, p. 25 (курсив мой. — А. Е.). Ссылки на эту книгу даются в дальнейшем с сокращенным обозначением: Coleridge. *Biographia Literaria*.

<sup>9</sup> Там же, стр. 27.

<sup>10</sup> «Клянусь тебе, я предпочел бы быть закятным крестьянином, который любим своими ближними и в мире ест свой хлеб, хотя бы я и не знал ничего о вселенной, простирающейся за пределами моего прихода, чем быть одним из этих ничтожных торговцев баиладами, чьи сердца мертвы или хуже того, для которых искусство — лишь зеркало, отражающее их жалкую личность и еще более жалкие деяния!», — так писал Карлейль своей невесте, Джен Уэлш 31 января 1825 г.

См. Charles Richard Sanders. *Coleridge and the Broad Church Movement*. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1942, p. 152.

<sup>11</sup> Там же, стр. 150.



он брату Джону Карлейлю (24 июня 1824 г.), передавая впечатления о своей встрече с Кольриджем.

Карлейль набрасывает выразительный портрет этого «бывшего поэта», ставшего «кантианцем-метафизиком»: «Вообрази себе ожиревшего, дряблого, сутуловатого человека, невысокого роста, кругленького и в то же время расслабленного, со слюнявым ртом, носом, запачканным табаком, странными карими испуганными, но вместе с тем серьезными глазами, высоким лбом и большой шапкой седых волос,— и ты получишь некоторое представление о Кольридже. ...Его главный грех — отсутствие воли... Он избегает всяческого усилия и труда. Это сказывается в самих его повадках. Он никогда не распрямляет ног. Его жирные, бесформенные плечи всегда согблены, и при ходьбе он не шагает, а шаркает и волочит ноги... Он все время втягивает в себя слюну, а в глазах у него — выражение тревожного бессилия... Как собеседник он оказался тем, что я и предвидел,— лес мыслей, иногда верных, чаще — ложных, в большинстве — сомнительных, но всегда в какой-то степени остроумных. Но в речах его нет системы; он бредет наудачу, куда бы его ни направил его ленивый ум, как человек, чье парусное судно стало игралищем разных течений, и, что особенно неприятно, он проповедует или произносит монологи. Разговаривать он не может...»<sup>12</sup>.

Этот печальный портрет Кольриджа в его преждевременной старости заставляет вспомнить образ, четыремя годами ранее созданный Шелли,— образ человеческого обломка, выброшенного на берег после кораблекрушения, орла, добровольно закрывшего глаза, чтобы стать своим среди подслеповатых сов.

О нереализованных, загубленных Кольриджем возможностях тот же Карлейль красноречиво писал в своем дневнике через год после смерти «бывшего поэта», в связи с изданием его «Застольных бесед». «Застольные беседы», — находит Карлейль, — «незначительны, но характерны для Кольриджа: большая возможность, которая не осуществилась. Никогда я не видел такого аппарата, приведенного в готовность для размышления, — и так мало мысли. Он сооружает леса, ставит подъемные краны,

<sup>12</sup> Там же.



припасает снаряжение, собирает инструменты со всей округи, делает все это с трудом, демонстративно с шумом и поучениями и кладет — три кирпича. Я не уважаю этого человека. Он вызывает во мне жалость (с примесью презрения); я вижу в нем, так сказать, один блистательный, устремленный ввысь луч, который погас почти бесполезно, в его распушенном, вялом, бессильном характере»<sup>13</sup>.

Что же было причиной духовного банкротства Кольриджа-поэта? Какие бури изломали и выбросили его на берег жалкой развалиной?

Биографы Кольриджа на протяжении многих десятилетий давали различные, зачастую противоречащие друг другу ответы на этот вопрос.

Врожденная слабость характера, усугубленная пагубной привычкой к опиуму (к которому Кольридж пристрастился смолоду, как единственному средству против мучительных ревматических болей, и который, в конце концов, сделал его наркоманом), — отвечают одни. Неудовлетворенная юношеская любовь к сестре школьного товарища, Мэри Ивенс (воспетой в стихотворении «Льюти») и необдуманная женитьба на бристольской меццаночке Саре Фрикер, которая, не понимая ни характера, ни интересов мужа, сделала дом настолько невыносимым в его глазах, что он вынужден был искать приюта у чужих людей, — отвечают другие. Непонимание и предательство со стороны ближайших друзей, которым верил и которыми дорожил Кольридж, — отвечают третьи. При этом ссылаются и на отношения Кольриджа с Саути (с которым он делился своими заветными социально-утопическими планами и которому многим жертвовал, пока не увидел в этом мнимом «пантисократе» заурядного карьериста) и на его отношения с Вордсвортом, который, почерпнув у Кольриджа многие ключевые идеи «Лирических баллад», постарался, однако, вытеснить из позднейших изданий этого сборника своего друга и соавтора и, в частности, наотрез отверг «Кристабель», чем якобы и нанес Кольриджу-поэту решающий смертельный удар<sup>14</sup>.

Все эти биографические обстоятельства сыграли свою

---

<sup>13</sup> Запись в дневнике Карлейля от 26 мая 1825 г. Там же, стр. 155.

<sup>14</sup> См., например, кн.: Frances Winwar. Farewell the Banner. N. Y., Doubleday, Doran and Co., 1938.



роль в жизненной драме Кольриджа. Но это были все же скорее аксессуары этой драмы.

Главной и решающей причиной, иссушившей самые истоки поэтического вдохновения Кольриджа, было отречение поэта от тех передовых общественных идеалов, которые окрыляли его в начале творческого пути. Как ни расплывчаты были эти идеалы, как ни наивны были формы их претворения в жизнь, рисовавшиеся воображению юного Кольриджа, они сближали его с основным направлением революционных народных движений его времени.

Тринадцатилетний школьник, заявивший, что как безбожник он не желает готовиться в пасторы и просит отдать его в ученики к сапожнику, жестоко высеченный за эту дерзость разгневанным педагогом; студент, мечтавший о том, чтобы создать среди просторов Америки, только что сбросившей с себя ярмо колониального рабства, свободную общину — «Пантисократию», где не существовало бы ни частной собственности, ни противоположности физического и умственного труда, молодой литератор, слагавший стихи в честь падения Бастилии<sup>15</sup>; начинающий журналист, провозгласивший себя «верным стражем» суверенных прав народа и сделавший девизом своего журнала: «Пусть все знают Правду; и пусть Правда сделает нас Свободными»<sup>16</sup>... Все эти мечты и поступки юного

---

<sup>15</sup> Стихотворение «Падение Бастилии» (1789 (?), опубликовано впервые в 1834 г.) кончалось призывом к Свободе — «не преклонять усталой головы, пока у всех стран от полюса до полюса не будет единой независимой души», — и надеждой на то, что Англия займет среди этих стран свое место, как «свободнейшая из свободных!» (The Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge including poems and versions of poems now published for the first time. Edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge. London, Oxford University Press, 1912, p. 11. В дальнейшем ссылки на это издание делаются с сокращенным обозначением: Coleridge. Poetical Works).

<sup>16</sup> В проспекте своего еженедельника «Страж» (The Watchman), выходявшего в 1796 г., Кольридж провозглашал, что «в поработанном государстве правители формируют и поставляют мнения народа» и что «народ свободен постольку, поскольку он сам определяет свои мнения». Во имя «суверенности народа» Кольридж призывал «Друзей Свободы, Разума и Человеческой природы» способствовать распространению в народе правдивой политической информации и обещал, что его «Страж» будет «объявлять состояние Политической погоды и отстаивать Свободу и ее Друзей от нападок Разбойников и Убийц». (См. Lawrence Hanson.



Кольриджа нередко третировались его биографами со снисходительной иронией как наивные благоглупости, как ребячливое фантазерство. Но между тем в этих утопических порывах молодого Кольриджа было, по-своему, куда больше жизненности и чувства исторической правды, ощущения той бурной «политической погоды» революционной эпохи, о которой образно писал он в проспекте «Стража», чем во всех его позднейших прозаических и стихотворных апологиях и панегириках Реставрации в политике и церковной ортодоксии — в философии.

Впрочем, за последние десятилетия нынешняя западноевропейская и американская литературная критика все чаще пытается или умалить значение тяжкого творческого кризиса и распада, пережитого Кольриджем<sup>17</sup>, или даже, — что особенно характерно, — представить этого поэта сугубо «современным» в специфически «модернистском» смысле слова. Мы уже имели случай сослаться выше на чрезвычайно типичную в этом смысле статью «Модернизм Кольриджа» (в изданном во Франции в 1946 г. сборнике «Английский романтизм»). Автор этой статьи французский критик Жан Одар с особым умилением пишет о политическом ренегатстве Кольриджа, возмущавшем передовых писателей его времени — Байрона, Шелли, Хэзлита, Карлейля. Одар полагает, что оказывает большую честь Кольриджу, сопоставляя его в этом отношении с нынешними французскими «бывшими» революционерами — то с Мальро, то с Андре Бретоном. Критик изощряется в поисках более обтекаемых и «изящных» фраз.

---

The Life of S. T. Coleridge. The Early Years. N. Y., Oxford University Press, 1939, p. 91—92).

<sup>17</sup> Так, например, американский биограф Кольриджа Лоренс Хансон, восхищаясь «волшебством» «Старого моряка», «Кристабелли» и «Кубла-хана», «столь неземной красотой, столь поразительными переходами из одного мира в другой, и более всего — тем смертным мозгом, в котором могли зародиться такие поэмы», уверяет, что «обычные сетования по поводу того, что Кольридж писал так мало, по зрелом размышлении, уступают место благодарности и изумлению — как мог человек на столь долгий срок вырваться из оков смертной человечности» (L. Hanson. The Life of S. T. Coleridge, p. 261). Бросается в глаза откровенная мистико-идеалистическая тенденциозность этих эстетических оценок, где критерием прекрасного в поэзии оказывается разрыв со «смертной человечностью»!



посредством которых можно было бы придать простому и грубому факту политического отступничества видимость некоей «высшей» мудрости. Все дело в том, уверяет он, что Кольридж «поднимается над уровнем социальных вопросов»; они служат для него «лишь поводом для воплощения сугубо интроспективных и религиозных проблем. От него ускользает ощущение тактических реальностей (!), и его убеждения покоятся скорее на смутных влечениях, чем на ясном представлении о цели, которую надлежит достигнуть»<sup>18</sup>. Превознося ренегатство Кольриджа под именем политического «релятивизма», критик превозносит и незавершенность, фрагментарность, кризисность его творчества как достоинство, роднящее его с нынешним «модернизмом» и, в частности, с сюрреализмом.

Подобные сопоставления и сближения чрезвычайно распространены в современной зарубежной критике и литературоведении, связанных с модернистскими литературными течениями. Они особенно охотно возводят в сан своего апостола и предтечи именно Кольриджа.

Так, например, Л. Дж. Сэлинггар, автор главы «Кольридж — поэт и философ» в 5-м томе научно-популярного «Путеводителя по английской литературе», считает возможным непосредственно сопоставлять «Старого моряка» Кольриджа с романами Кафки<sup>19</sup>, несмотря на огромную разделяющую их историческую дистанцию. Кольридж, с его точки зрения, значителен прежде всего как поэт «бессознательных движений души»<sup>20</sup> и создатель теории о примате в искусстве субъективного воображения, «творящего весь мир поэзии изнутри»<sup>21</sup>.

Автор другой научно-популярной книги — «Романтические поэты» — Грэхем Хау также усматривает суть поэтического новаторства Кольриджа в его субъективистском символизме и мифотворчестве. «Старый моряк» кажется ему яркой иллюстрацией идеалистического учения Юнга, основателя одной из реакционных школ в современной психологии, о мифах как воплощении темных и смут-

---

<sup>18</sup> «Le romantisme anglais», p. 96—97.

<sup>19</sup> L. G. Salingar. Coleridge: Poet and Philosopher. В кн.: From Blake to Byron. Volume 5 of the Pelican Guide to English Literature. Ed. by Boris Ford. London, «Penguin Books», 1957, p. 194.

<sup>20</sup> «La romantisme anglais», p. 186.

<sup>21</sup> Там же, стр. 191.



ных поисков «коллективного сознания»: в данном случае перед нами якобы лишь вариант «мифа нового рождения (the rebirth myth), как понимал его Юнг»<sup>22</sup>.

Критик Роберт Спэйт, со своей стороны, усматривает в этой же поэме Кольриджа урок спиритуализма для современных писателей. В статье под заглавием «Старые моряки» он трактует проблему поэтического призвания художника в сугубо обскурантском, мистическом плане. Подобно фантастическому герою одноименной поэмы, который должен был, повинувшись неведомой силе, время от времени повторять свою повесть случайно встреченным незнакомцам, истинный поэт, по мнению критика, является также «посланцем вопреки собственной воле» (*messenger malgré lui*). Он действует по наитию свыше, и само его поэтическое призвание, заключает автор статьи, «всегда казалось мне могущественным аргументом в пользу существования бога»<sup>23</sup>. Этот спиритуалистический рейд совершен в специальном объемистом выпуске «Литературного приложения» к газете «Таймс», озаглавленном «Книги в меняющемся мире»; и то, как бесцеремонно использовал Спэйт романтический образ, созданный Кольриджем, наглядно характеризует преобладающую тенденцию в истолковании наследия этого поэта современными модернистами.

Сюрреалисты в этом отношении действуют особенно решительно и по-своему последовательно, объявляя своим соратником и единомышленником и Кольриджа-поэта, и Кольриджа-критика и теоретика искусства. Этому последнему вопросу посвящена, в частности, специальная работа английского сюрреалиста Герберта Рида «Кольридж как критик».

Рид начинает свое сочинение с того, что пытается пересмотреть установившуюся еще в передовых английских литературных кругах времен Кольриджа точку зрения на его «метафизику» как хаотическое и, по сути дела, компилятивное напромождение заимствований из неоплатоников, Беркли и Канта в сочетании с официальной англиканской теологией. Обрушиваясь на тех буржуазных

---

<sup>22</sup> Graham Hough. The Romantic Poets. London, «Arrow Books», 1958, p. 63.

<sup>23</sup> Robert Speaight. The Ancient Mariners. «The Times Literary Supplement», 15 августа 1958 г., p. XXXV.



ученых, которые, как, например, издатель сочинений поэта, проф. Рэйзор, считают Кольриджа «незначительным философом»<sup>24</sup>, Рид восхваляет его, как одного из ближайших предшественников современного экзистенциализма и сюрреализма. Кольридж, Новалис, Киркегор — вот триада мыслителей, которые, говоря велеречивым языком Рида, «возвели сверкающие башни» над «тем дворцом мысли, фундамент которого был заложен Кантом». Правда, как вынужден признаться Рид, «некоторые позднейшие школы», в том числе «гегельянство и диалектический материализм», рядом с которыми он ставит также «позитивизм и прагматизм» (!), «затемнили на время оригинальность и вечную силу» этого «дворца мысли»<sup>25</sup>. Критик не скрывает, однако, своих надежд на то, что в связи с послевоенным распространением экзистенциализма и других родственных ему модернистских течений в литературе Запада звезда Кольриджа-философа снова взойдет над горизонтом.

Любопытно — и очень типично как пример той бесцеремонности, с какою трактуют классическое литературное наследие прошлого нынешние модернисты, — что Рид без зазрения совести готов поставить многословные эклектические и путанные философские писания Кольриджа выше того действительно значительного, что было создано им как поэтом. Рид цитирует признание самого Кольриджа, вырвавшееся у него в одну из его светлых минут, что он предпочел бы, чтобы его наследство ограничивалось «полдюжиной поэм», вторым томом «*Biographia Literaria*» (т. е., по преимуществу разбором «Лирических баллад»), да статьями о Шекспире в журнале «Друг»<sup>26</sup> (издававшимся Кольриджем в 1809 г.); но оставляет это признание без внимания, хотя слова Кольриджа явно свидетельствуют о его глубокой неудовлетворенности очень и очень многим из написанного им за это время.

В интерпретации Рида Кольридж предстает как предшественник Фрейда, создатель эстетики бессознательного, поэтики бреда, кошмаров и сновидений. Еще в начале

---

<sup>24</sup> Herbert Read. Coleridge as Critic. London, Faber and Faber, 1949, p. 22.

<sup>25</sup> Там же, стр. 11.

<sup>26</sup> Письмо Кольриджа Дж. Бриттону от 28 февраля 1819 г. См. H. Read. Coleridge as Critic, p. 19.



нашего века эстет и символист Артур Симонс, издаваясь над «историческим методом» в литературоведении и критике, сторонники которого занимаются якобы лишь коллекционированием мертвых ископаемых, противопоставляя этому методу литературную теорию Кольриджа, предвосхищавшую якобы Бодлера и Пейтера в своем преклонении перед «красотой» как единственным оправданием искусства<sup>27</sup>. Это одно из многих свидетельств того, как давно и упорно цепляются за Кольриджа представители различных упадочных, антиреалистических направлений в зарубежной теоретико-эстетической мысли и литературе. Но теперь при этом акценты несколько меняются. Тон новоявленных учеников и продолжателей Кольриджа становится более истерическим. Его восхваляют, как мы уже видели, не просто за любовь к «чистой» красоте, а за политическое ренегатство; в его писаниях хотят найти проявление того же страха перед жизнью, чувства всеобщего распада и вселенской безответственности, какие особенно присущи современным упадочным течениям западноевропейской и американской литературы. В истолковании модернистов 40—50-х годов нашего века Кольридж предстает уже не в созерцательной позе задумчивого астета, а в судорожном трансе экзистенциалиста, охваченного смертельным отвращением ко всему, что налагает на него ответственность перед обществом, перед народом, перед жизнью человечества. Да, именно экзистенциалистом объявляет Кольриджа Герберт Рид, считая, как видно, это наименование высшей похвалой, какую может воздать современный декаданс романтическому поэту.

«Я отдаю себе отчет,— комментирует критик,— что могу вызвать некоторое удивление, определяя Кольриджа как экзистенциалиста, но я думаю, что не трудно будет оправдать этот ярлык (!). Истоки экзистенциализма обычно возводятся к Киркегору; но еще более убедительно можно было бы говорить здесь о Шеллинге... Кольридж, несомненно, и был здесь в долгу у Шеллинга, но его постановка проблемы так актуальна и красноречива, что можно подумать, что он открыл ее самостоятельно»<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> См. предисловие Симонса в указ. выше издании книги: Coleridge. *Biographia Literaria*.

<sup>28</sup> H. Read. *Coleridge as Critic*, p. 29.



Рид перечисляет те понятия экзистенциалистской философии, которые якобы предвосхитил и ввел в употребление Кольридж: «Angst, или священный ужас перед ничем»; сознание пропасти, разверзающейся перед человеком; идея спасительного «божественного импульса»...<sup>29</sup>

Так, литературно-исторической и эстетической «мерой» для определения того вклада, который внес Кольридж в развитие английского искусства, с точки зрения теперешних модернистов могут и должны быть самые кризисные, болезненные, упадочные черты его творчества, дающие якобы право видеть в авторе «Старого Моряка» и «Кристабели» некоего предка Андре Бретона, Сартра<sup>30</sup> и Фрейда, вместе взятых.

Встает вопрос: правомерны ли, действительно, эти претензии на прямое и кровное духовное родство с Кольриджем, предъявляемые нынешними модернистами? А если какими-то своими сторонами наследие Кольриджа на самом деле принадлежит к той традиции, которая ведет от реакционного романтизма — к декадансу, то справедливо ли сводить к этому все содержание его наследия?

На эти вопросы английская прогрессивная критика уже дала свой отрицательный ответ.

Особенно уместно напомнить в этой связи об интересной книге Алика Уэста «Кризис и критика» (1937), в которой, в частности, значительное место занимает опровержение лжетолкований наследия Кольриджа, выдвинутых реакционными английскими литературоведами и критиками еще в 30-х годах XX в.

Как уже говорилось выше, Уэст предъявляет этим литературоведам и критикам обвинение в систематическом извращении *социального содержания* английского романтизма. Это обвинение он обосновывает не только на примере Блейка, Вордсворта и Шелли, но и на примере Кольриджа.

Подробно рассматривая специфический, мистифицированный характер представлений Кольриджа об искусстве и обществе, который, в конце концов, подготовил и обусловил его отступление от радикальных взглядов молодости и обращение к религии и церкви, Уэст вместе с тем

<sup>29</sup> Там же, стр. 30.

<sup>30</sup> Имя Сартра ставится Ридом в непосредственную связь с Кольриджем. См. указ. соч., стр. 28—29.



показывает, какое положительное значение имели для своего времени некоторые важные социальные моменты эстетики Кольриджа. Он обращает внимание, в частности, на учение Кольриджа о «политическом организме», или, лучше сказать, «политическом целом» (если можно условно перевести таким образом английский термин «body politic», вероятно, связанный в восприятии Кольриджа с фразеологией английских публицистов революционного XVII в.). Каждый индивид, по убеждению Кольриджа, представляет собой часть этого «политического целого» и существует только в своих связях с другими его сочленами. «Если бы не моя совесть,— писал Кольридж,— то есть мои симпатии и обязанности по отношению к другим, то у меня бы не было своего я». «Это я,— комментирует Уэст приведенные им слова Кольриджа,— не статично, оно видоизменяется другими и само тем самым видоизменяет других». Он подкрепляет этот тезис другой характерной выдержкой из Кольриджа: «Каждый человек в многолюдном обществе не только сосуществует с другими, но поистине организован в массу, органической частью которой он является. Его личность (*idem*) видоизменяется личностью другого (*alter*). И из этого синтеза себя и другого, меня и моего ближнего, возникают побудительные стимулы и цели»<sup>31</sup>.

Уэст видит в эстетике Кольриджа преломление его учения о «политическом целом». И здесь, в области философии искусства, как и в социальной философии, Кольридж исходит из полемики с механицизмом, присущим философским взглядам просветителей XVIII в. «Он осуждает «механистическую философию»,— пишет Уэст, цитируя Кольриджа,— потому что она ничего не знает об органических связях, ограничиваясь только «близостью, противостоянием, разложением на составные части». Единственный результат, который доступен ее восприятию, это всегда «точная сумма составных частей». Но «в живой и духовной философии два компонента, представляющих собой противоборствующие силы, взаимодейничают друг друга и порождают третье — нечто высшее, включающее в себя оба первых...». Взаимосвязи в духовной философии,

---

<sup>31</sup> Alick West. *Crisis and Criticism*. London. Lawrence and Wishart, 1937, p. 14—15.



таким образом, соответствуют взаимосвязям в обществе, где — напомним снова уже приведенную выдержку — «возникают новые побудительные стимулы из синтеза себя и другого, меня и моего ближнего». Та же основополагающая идея, — продолжает Уэст, — заложена и в кольриджевском определении чувства красоты, как «одновременного постижения взаимосвязей частей друг с другом и всех их — с целым». И, наконец, Кольридж описывает характерное качество поэзии, воображение, как «силу, посредством которой один образ или одно чувство видоизменяет многие другие и посредством своего рода взаимопроникновения объединяет многое — в одно». Воображение, как и общественная жизнь, объединяет все данные элементы в целом, предпосылкой существования которого являются все его части»<sup>32</sup>.

Мы привели столь обширную выдержку из книги Уэста, чтобы показать, как резко противоположен воссозданный им облик Кольриджа тому, каким оперируют теоретики буржуазного декаданса, зачисляющие этого поэта-романтика в «модернисты» то сюрреалистического, то экзистенциалистского толка. После претенциозных рассуждений о принципиальной безответственности, общественном и политическом «релятивизме» Кольриджа и о якобы присущем ему органическом неприятии обобщающего начала в искусстве приводимые Уэстом мысли Кольриджа о всеобщей общественной взаимосвязи людей, о совести, симпатиях и обязанностях — как основе человеческого «я», и, наконец, о познавательных и обобщающих функциях искусства, могут показаться даже неожиданными. А ведь это отнюдь не случайные высказывания, произвольно привлеченные для того, чтобы обелить или улучшить гражданскую репутацию Кольриджа в глазах потомства. Речь идет здесь о существенных тенденциях, заложенных в мировоззрении и творчестве Кольриджа, — тенденциях, мимо которых не вправе пройти история литературы.

Алик Уэст в своей книге не ставил себе задачей более подробное выяснение того, как именно преломлялись эти противоречиво развивавшиеся тенденции в наследии Кольриджа-художника и теоретика искусства, хотя и указал на то, что уход в идеалистические абстракции подготовил

---

<sup>32</sup> A. W e s t. Crisis and Criticism, p. 18—19.



почву для того «отступления к консерваторам»<sup>33</sup>, в котором погиб талант поэта. В противоречии между представлением Кольриджа о социальной природе поэзии и его позднейшим мистическим культом божественного «Слова» Уэст видит одну из тех многообразных форм, в каких проявлялась по-разному у различных художников противоречивая сущность всего английского романтизма. Трудно согласиться с автором, когда он ставит в этом отношении в один ряд романтиков столь различного, даже противоположного направления, как Кольридж и Шелли<sup>34</sup>. Но отмеченная Уэстом прогрессивная для своего времени сторона эстетических взглядов Кольриджа не может не быть принята во внимание, когда речь идет о значении творческого наследия этого романтического поэта.

2

Среди многочисленных автобиографических признаков, рассеянных в стихах и прозе Кольриджа, выделяются три, которые мы приведем ниже. Относящиеся к различным годам его жизни, они далеко отстоят друг от друга не только хронологически. В них воплотилось резко изменявшееся на протяжении десятилетий отношение Кольриджа и к себе самому и к задачам своего творчества. Это — своего рода вехи, отмечающие три различных периода деятельности Кольриджа.

Первая из них — стихотворение «Джону Телуолу», более ста лет остававшееся в рукописи и опубликованное впервые только в 1912 г. Написанное, по всей вероятности, в 1794—1795 гг., оно прославляет гражданское мужество и патриотизм Джона Телуола, журналиста и поэта, принадлежавшего к авангарду революционно-демократи-

---

<sup>33</sup> A. West. *Crisis and Criticism*, p. 23.

<sup>34</sup> Ранее стихотворение Шелли «К Кольриджу» свидетельствует о том, что юный автор понимал всю глубину духовного кризиса и падения Кольриджа. Шелли говорит здесь о том, что Кольридж «отворачивал свои одинокие стопы от людей», ища прибежища в природе, которая, однако, отвергла его любовь, как «ничего не стоящий дар». В заключительных строках стихотворения возникает образ морального крушения, каким кончил Кольридж: собственная душа его переродилась, став его «злым врагом» (*The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. by Edward Dowden. London, Macmillan, 1901, p. 448).



ческого движения в Англии. Кольридж противопоставляет общественную доблесть Телуола, который «штурмует стену под самым яростным огнем» противника<sup>35</sup>, «безопасным порывам» тех, кто, по ироническому выражению поэта, предпочитает в кабинетном уединении сокрушать разрисованные картонные крепости, не опасаясь ушибов и ран. В конце стихотворения поэт бросает взгляд в будущее. Вдохновленный примером Телуола, он уже отрекся от любовных томлений и «ленивого» досуга; как счастлив будет он, если грядущие годы даруют ему «твою суровую простоту и мужественный дар песни»<sup>36</sup>.

Прошло всего несколько лет, и в 1800 г. Кольридж написал восьмистишие под многозначительным латинским заглавием — «*Apologia pro vita sua*» («Апология моей жизни»). Здесь нет уже места ни героическому идеалу действительного, воинствующего патриотизма, ни мечте о лаврах поэта-гражданина. Это — стихи во славу поэтического воображения, которое в уединении (тоже существенный новый мотив!) «эмансипирует» глаза художника от «бесформенных случайностей» реальных величин (the shapeless accidents of size). В загорающихся углях, в клубах табачного дыма «его одаренный глаз может узреть возвышенные виденья»<sup>37</sup>. Здесь, в этом «самооправдании» поэтического созерцания и забвения все подчинено субъективному произволу, все относительно и условно.

И наконец третье знаменательное суждение Кольриджа о самом себе находим в его «Застольных беседах» под датой 5 мая 1830 г. (т. е. за четыре года до смерти). Вот оно: «Если на моей могиле будет сделана надпись, пусть в ней говорится о том, что я пламенно любил церковь и так же пламенно ненавидел тех, кто предавал ее, кто бы они ни были»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Кольридж не преувеличивал: Телуол, действительно, подвергался бешеным преследованиям реакции. Он был одним из главных обвиняемых на политических процессах 90-х годов XVIII в. См. о нем в диссертации А. Н. Николукина «Массовая поэзия в Англии конца XVIII и начала XIX веков». М., Институт Мировой Литературы им. Горького АН СССР, 1957.

<sup>36</sup>

Blest if to me in manhood's years belong

Thy stern simplicity and vigorous song.

(Coleridge. Poetical Works, p. 1046).

<sup>37</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 345.

<sup>38</sup> Samuel Taylor Coleridge. Table Talk. With an Introduction by Henry Morley. London, Routledge and Sons, 1884, p. 74.



Таковы три вехи, обозначающие три различных этапа в эволюции Кольриджа. На первом этапе его поэтический голос еще не установился и не окреп; он еще ищет себя; но его «совесть, то есть его симпатии и обязанности» (говоря словами самого Кольриджа) влекли его в стан борцов революционно-демократического движения, подъем которого в Англии XVIII в. относится именно к первой половине 90-х годов. Его ранние стихи в честь взятия Бастилии (1789) и во славу будущей Пантисократии (1794), «Сонеты о видных деятелях» (написанные зимой 1794—1795 гг. для радикальной газеты «Морнинг кроникл», в которой в эту пору сотрудничал и Бернс<sup>39</sup>), приветствие избранному в парламент радикалу Джону Хорн Туку (1796), сатира на парламентское болото («Parliamentary Oscillators», 1798) и даже несколько напыщенная «военная эклога» — «Огонь, голод и убийство», обличавшая кровавую политику Питта-«Войны»<sup>40</sup>, по настроениям и образам были во многом близки той гражданской поэзии, произведения которой печатались в эти годы на страницах журналов и газет, связанных с организациями так называемых «Корреспондентских обществ».

Но к этому не сводились литературные искания молодого Кольриджа. Его более крупные произведения, задуманные с претензией на широкое, космическое обобщение смысла революционных событий эпохи, — такие, как «Религиозные размышления» (1794), «Судьба народов»<sup>41</sup> (1796) и «Ода к уходящему году» (1796, декабрь) — уже существенно отличаются от этой массовой гражданской поэзии «Корреспондентских обществ», — отличаются и своей мистической философией истории, и формой, чрезвычай-

---

<sup>39</sup> Кольридж высоко ценил в эту пору поэзию Бернса. Он отождествлял на его смерть стихотворением «Другу», где гневно поносил шотландскую знать, — вельможных меценатов, ничего не сделавших, чтобы спасти жизнь «возлюбленного барда Природы». «Они оторвали его от серпа и плуга, — и поставили перемеривать бочонки с пивом», — негодовал Кольридж. Это стихотворение было напечатано в 1796 г. как вклад в фонд пожертвований в пользу семьи Бернса.

<sup>40</sup> Напечатана в 1798 г., но написана, предположительно, в 1796 г.

<sup>41</sup> Более половины этой поэмы вошло первоначально в текст эпоса Саути «Иоанна д'Арк» (1796), как «видение» героини. Целиком «Судьба народов» была напечатана только в 1817 г. в сборнике «Листки Сивиллы» (Sybilline Leaves).



чайно запутанной, темной и усложненной. Тот самый Телуол, у которого Кольридж намеревался учиться «суровой простоте», осуждал стихи поэта за то, что им нехватало «естественности и простоты»<sup>42</sup>. Да и сам Кольридж ощущал эту слабую сторону своего поэтического стиля. Он высмеял собственную склонность к патетическим перифразам и надуманным образам в остроумной пародии, озаглавленной «О развалинах дома в романтической местности» (1797) и представлявшей собой забавную вариацию на тему народной детской присказки о «Доме, который построил Джек». Впоследствии он уверял, что сам не понимает смысла некоторых мест в «Судьбе народов»<sup>43</sup>. В «*Biographia Literaria*», оглядываясь на ранний этап своего пути Кольридж признавал, что его первым произведениям была присуща запутанная и чрезмерная украшенность. Он сознавался даже в том, что содержание некоторых из этих дидактико-мистических поэм (как, в частности, «Религиозных размышлений») по сути своей противоречило природе поэтического искусства: мысли автора требовали от читателя «внимания, не свойственного сущности и предметам поэзии»<sup>44</sup>. В позднейших изданиях своих ранних стихов, вспоминал Кольридж, он «безжалостно уничтожал двойные эпитеты и не щадил усилий, чтобы обуздать напыщенность и мишурность (swell and glitter) мыслей и слога, хотя, правду сказать, эти паразитические произрастания юной поэзии так глубоко впились в мои более крупные поэмы, что мне нередко не удавалось выполоть сорняки из боязни повредить цветы»<sup>45</sup>. Это последнее признание особенно характерно: речь шла о таких органических чертах ранней философско-политической поэзии Кольриджа, которые нельзя было вытравить даже и очень добросовестной стилистической авторской правкой.

<sup>42</sup> См. кн. L. Hanson. *The Life of S. T. Coleridge*, p. 137.

<sup>43</sup> Исследователь Кольриджа Дж. Л. Лауэс опубликовал рукописную пометку, сделанную поэтом на полях книги, против одного из самых мистических пассажей этого «видения»: «Превосходные стихи, хоть и не мне бы это говорить; но пусть меня повесят, если я понимаю или когда-нибудь понимал, что они значат» (John Livingston Lowes. *The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination*. Boston — N. Y., Houghton Mifflin Co., 1930, p. 79).

<sup>44</sup> Coleridge. *Biographia Literaria*, p. 2.

<sup>45</sup> Там же, стр. 2.



Сэмюэль Тейлор Кольридж (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834) вступил в жизнь в бурную, революционную эпоху мировой истории. Французская буржуазная революция 1789—1794 гг., нанеся сокрушительный удар феодализму, была центральным событием этой эпохи и повлекла за собой такие далеко идущие последствия в общественно-экономической и идейной жизни Европы, значение которых современники ощущали, хотя еще и не понимали его во всей полноте. «Мы еще не сознаем всех результатов этого события. Мы слишком близки к нему»<sup>46</sup>, — заметил Кольридж в 1823 г. Примечательно, что даже в ту пору, когда слово «якобинец» воспринималось им как синоним преступного и греховного бунтарства, Кольридж считал необходимым отмежевываться от тех ультралегитимистов, которые видели во французской революции лишь плачевное недоразумение, своего рода ошибку истории. Нельзя забывать, возражал им Кольридж, что «эта революция является сама процессом божественного провидения; и так же как безумие человеческое есть мудрость господа, так и их несправедливые деяния — орудия его благодати»<sup>47</sup>.

Надо сказать, что подобное мистическое истолкование революционных событий было присуще поэтическому мышлению Кольриджа и тогда, когда он сочувствовал революции.

«На свете не было человека, который был бы большим энтузиастом Франции и революции, чем я; с нею были связаны все мои желания», — вспоминал он впоследствии, но тут же приводил характерный анекдот из времен своей молодости. «Когда кто-то сказал в присутствии моего брата Джеймса, что я — якобинец, он очень удачно заметил: «Нет! Сэмюэль — не якобинец; он отъявленный моравский брат!» Действительно, я находился на противоположном полюсе»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Coleridge. Table Talk, p. 36 (запись от 4 января 1823 г.).

<sup>47</sup> Coleridge. Biographia Literaria, p. 297. В этом же сочинении, изданном в 1817 г., Кольридж счел нужным заявить, что по-прежнему не одобряет первой войны против революционной Франции, начатой английским правительством в 1793 г. (там же, стр. 111).

<sup>48</sup> Coleridge. Table Talk, p. 163—164 (запись от 23 июля 1832 г.).





*Кольридж.*  
Портрет работы Вандайка.

Это признание (даже если оно и вызвано отчасти позднейшим желанием Кольриджа-консерватора «подправить» свое крамольное прошлое) во многом согласуется с действительным направлением творческих поисков Кольриджа в таких его поэмах, как уже названные выше «Религиозные размышления», «Судьба народов» и «Ода к уходящему году».

Религиозно-мистические настроения и формы мышления, связанные в Англии с национальной пуританской традицией, нередко уживались в эту пору в кружках англий-



ских сектантов-диссидентов с вольнодумными социально-политическими воззрениями. Из секты тех самых «моравских братьев», о которых вспоминал Кольридж, вышел, например, известный деятель «Корреспондентских обществ», редактор антиправительственной шеффильдской газеты «Ирида» революционный поэт Монтгомери. К английским «сведенборгианцам» одно время был близок Блейк. С сектой унитариев (отрицавших учение о Троице и считавших Христа человеком) был связан и известный сторонник французской революции, естествоиспытатель, философ и публицист Пристли, и молодой Хэзлит — впоследствии видный литературный критик и публицист радикально-демократического лагеря. К унитариям в молодые годы примыкал и Кольридж, выступая даже с проповедями в их молитвенных домах в разных городах Англии.

Важно, однако, оговорить здесь одно существенное различие. Если, например, Блейк через мистические образные обобщения и своеобразное мифотворчество шел к постижению, хотя бы неясному и смутному, действительно исторических закономерностей, то у Кольриджа, напротив, мистические построения (хотя, как увидим, и под сказанные реальным ходом исторических событий) чаще всего служили средством уйти от революционных деяний народных масс в сферу «чистого» субъективного созерцания и «снять» вопрос о путях, приемах и целях переустройства мира, всецело положившись на божественный промысел.

Мифология Блейка, где обломки христианских верований причудливо сочетаются и с пережитками языческих и восточных религий, и с собственными созданиями поэтической фантазии художника, была действительна и динамична по самой своей природе. Она была проникнута целеустремленной верой в раскрепощение человечества и пробуждение его к новому, гармоническому и прекрасному бытию. Богоравность человека была, как помним, девизом Блейка.

В мифологии молодого Кольриджа «божественный» план, где вершатся судьбы народов, бесконечно вознесен над суетным и ничтожным человеческим планом. Одиноким поэтом в мистическом экстазе порывается к небесным высотам, постигая то, что решается там независимо от



воли людей. Так открывается, например, «Ода к уходящему году»:

О Дух, гремящий Арфою Времен!  
Чем смелый слух, не дрогнув, переймет  
Твоих гармоний чернотканый ход?  
Но, взор вперяя в вечный небосклон,  
Я долго слушал, сбросив смертный гнет,  
В типии душевной, ум смирив земной;  
И в вихре лышных риз передо мной  
Пронесся мимо Уходящий Год!  
Тихое забыв раздумье,  
В некоем святом безумье,  
Пока он в туче не исчез из глаз,  
Я бурно грянул песнь и славил этот час.

(Перевод М. Л. Лозинского)

В оде слышны отголоски земных, общественных страстей, разбуженных революцией. Поэт славит зловеющий «Рок венчаных палачей», говоря о внезапной смерти Екатерины II, в лице которой коалиция контрреволюционных монархических держав лишилась могущественной союзницы. Он с тревогой ждет неминуемого возмездия<sup>49</sup>, которое навлечет на Англию ее политика войн, социального

---

<sup>49</sup> Та же тема возмездия ставится в иносказательной форме в балладе «Ворон», напечатанной в 1797 г. Черный ворон зарыл в землю желудь; росток превратился в могучий дуб, и в ветвях его ворон со своей подругой свили гнездо и вывели птенцов. Но угрюмый лесник срубил дерево. Птенцов убили, ворониха умерла от тоски. А дуб распилили и доски пошли на постройку могучего корабля. Но едва его спустили на воду, как буря у самого берега бросила его на камни. Волны хлынули в пробоины, а ворон, какая, летал над тонущим кораблем, прислушиваясь к воплям утопающих, пока «бешеные воды» не сомкнулись над обломками; и когда сама Смерть, оседлавшая облако, встретила ворону, он поблагодарил ее от всей души: так сладко ему было мщение! Кольридж не раскрыл читателю общественно-политический смысл этого мрачного иносказания; но в корабле, обреченном на гибель, можно было угадать государственный корабль Англии, а в вороне — народ, разорением и муками расплачивавшийся за политику правящих верхов. Позднее, готовя к печати эту балладу для сборника «Листки Сивиллы» (1817), Кольридж добавил к крамольной хвале Мцепню, какой она кончалась ранее, благолепное двуступище:



угнетения и колониального рабства. Он слышит голос, призывающий громы небесные на его родину:

Во имя поправного Мира,  
Гордыни, Зависти, Вражды!  
Во имя долгих лет Нужды  
И Голода, который стонет сирот!  
Во имя страшных пут,  
Что Африку томят,  
Пока творит свой суд  
Глухой Синод<sup>50</sup>, берущий кровью дань!  
(Перевод М. Л. Лозинского)

Но, обличая врагов «божественной Свободы» и про-  
роча им небесное возмездие, автор оды ничего не говорит  
о ее борцах и защитниках. Судьбы наций вершатся в его  
изображении на небесах, грозными сверхчеловеческими  
силами. Образ революционного народа (когда-то хотя бы  
и бегло и наивно обрисованный в стихах «Падение Басти-  
лии») здесь отсутствует вовсе, так же как и в других наз-  
ванных выше крупных философско-политических поэмах  
Кольриджа этого времени. И характерно поэтому, что ода,  
повествующая о столь бурных потрясениях в жизни всего  
человечества, завершается в покое, бездействии и созер-  
цании. Поэт, «непричастный к этой бездне зол», призыва-  
ет свою душу бежать прочь из хаоса зловещих обществен-  
ных предзнаменований:

Теперь мой дух бессмертный погружен  
В субботний мир довольствия собой;  
И облаком страстей неомрачим  
Господень образ, чистый Серафим.  
(Перевод М. Л. Лозинского)

---

Но мы знаем свой долг: забывать и прощать,  
И всему, что от Господа, жизнь даровать.

Однако в рукописном примечании к этим строкам сам Коль-  
ридж горько издевался над собственной филистерской поправкой.  
«Добавлено из-за трусливого страха перед святошами! Какую пу-  
стоту,— вместо истинной веры,— выдает эта тревога за христиан-  
скую мораль, не позволяющую даже ворону быть вороном...»,—  
писал он (Poetical Works, p. 171). Эта своеобразная самокритика  
свидетельствует о том, как пелегко давалось Кольриджу его отре-  
чение от собственной вольнодумной и вольнолюбивой молодости.

<sup>50</sup> Подразумевается английский парламент (в некоторых ва-  
риантах — «сенат»).



В этом столь личном, субъективистском финале оды, начатой как широкая панорама международных столкновений, отчетливо проступают мотивы, предвещающие будущее отступничество Кольриджа от революционных тем и революционных идеалов. Характерен и мотив «непричастности» к бездне зол,— поэт как бы снимает с себя ответственность за то, что происходит в мире политической борьбы. Характерно и осуждение земных страстей, и проповедь безмятежного «довольствия собой», которое поэт обретает якобы в созерцании божества.

Такая интерпретация мировой истории революционного периода обуславливалась тем, что в мировоззрении Кольриджа может быть полнее и нагляднее, чем у кого-либо из крупных поэтов английского романтизма, отразилась вся зыбкость и половинчатость той мелкобуржуазной стихии, которую революция всколыхнула, привела было в движение, но которая затем снова погрузилась в спячку. Кольриджу было с самого начала не по пути ни с французскими якобинцами, ни с английскими революционными демократами, авангардом движения «Корреспондентских обществ», искавшим опоры в массах, среди рабочих, ремесленников, солдат. Хотя в проспекте «Стража» Кольридж провозглашал одной из своих задач поддержку «Патриотических обществ, борющихся за всеобщее избирательное право»<sup>51</sup>, он был бесконечно далек от участия в массовой революционной борьбе. Даже его заветный план организации «Пантисократии» (крушение которого было, пожалуй, самым тяжким жизненным ударом, который довелось испытать Кольриджу) был задуман как эксперимент, осуществимый в уединении, силами малочисленного братства избранных душ<sup>52</sup>.

В «Biographia Literaria» Кольридж с большой иронией воспроизвел историю своих вынужденных попыток установить контакт с буржуазной, вигской оппозицией торийскому правительству. Оставленные им сатирические портреты тупых и самодовольных фабрикантов и лавочников,

---

<sup>51</sup> L. Hanson. The Life of S. T. Coleridge, p. 92.

<sup>52</sup> По расчетам Кольриджа, труд горсточки вольных землепашцев на плодородных землях Америки должен был обеспечить всем членам этой общины досуг для занятий науками и искусствами. Саути первый изменил этому плану, что глубоко потрясло Кольриджа.



среди которых он пытался (по большей части, неудачно) распространять подписку на свой журнал, очень жизненны<sup>53</sup>. Но беда была в том, что как бы саркастически ни третировал поэт этих буржуазных обывателей, игравших на этом этапе роль друзей «свободы и истины», его собственная революционность не имела более глубоких корней, оставаясь беспочвенной и стихийной революционностью мелкобуржуазного интеллигента-мечтателя, легко готового поддаться самообману красивой фразы.

Едва ли не самым ярким образцом ранней бунтарской политической лирики Кольриджа была «военная эклога» «Огонь, Голод и Убийство». В образах трех чудовищ, носящих эти имена и обрисованных чертами, напоминающими шекспировских ведьм из «Макбета», поэт показывает страшные силы убийства и разрушения, развязанные правительством Питта. На него, как на своего вдохновителя, ссылаются три злоеющие сестры, встретившиеся в опустошенной интервенцией Вандее, чтобы рассказать друг другу о своих делах — о сотнях тысяч воинов, погибших на полях Франции, о младенцах, умирающих с голоду на трупах матерей, об Ирландии, обгоренной кровью расстрелянных повстанцев, освещенной заревом пожаров. Они клянутся достойно отблагодарить своего покровителя. Голод доведет толпу до такого отчаяния, что она растерзает в клочья дурных правителей, и вечный огонь будет терзать душу злодея. «Военная эклога», напечатанная в газете «Морнинг пост» в январе 1798 г., была для своего времени резким выступлением против политики Питта-«Войны». Однако и здесь, как и в «Судьбе народов» и в «Оде к уходящему году», бунтарский пафос Кольриджа облекается в отвлеченные, сверхчеловеческие символы. Законы истории мистифицируются; значение народных стремлений и усилий тонет в тумане фантастических абстракций. Достаточно сопоставить «Огонь, Голод и Убийство» хотя бы с «Деревом свободы» Бернса, чтобы воочию увидеть, какая огромная дистанция отделяла точку зрения Кольриджа с его мистической философией истории как борьбы стихийных сверхчеловеческих сил от революционной народной точки зрения на те же события.

---

<sup>53</sup> См. Coleridge. Biographia Literaria, p. 89.



Позднее Кольридж сам в свое оправдание старался подчеркнуть слабые стороны своей «военной эклоги».

Перепечатывая ее в 1817 г. в сборнике «Листки Сивиллы», Кольридж предпослал ей пространное «Апологетическое предисловие» (вчетверо превосходящее размеры самой «эклоги»), где настаивал, что его стихотворение было задумано всецело как «игра фантазии»<sup>54</sup>. Ужасы войны были изображены «в образах ярких, но столь фантастических, что становилось очевидным: ни образы, ни чувства автора не основывались на наблюдении и ни в какой степени не вытекали из действительности». В заключение Кольридж указывал, что отнюдь не рассчитывал «возбудить чьи-либо страсти»; автор адресовался исключительно к воображению «поэтически настроенных читателей»<sup>55</sup>. «Будь особа м-ра Питта в опасности», — он и тогда был бы готов, уверял Кольридж, «заслонить его своим телом и защитить его ценой собственной жизни»<sup>56</sup>.

Позднейшие самооправдания политических ренегатов не бывают, обычно, ни искренними, ни убедительными. В «апологии» Кольриджа был, однако, элемент саморазоблачения и самокритики. В ранней гражданской поэзии Кольриджа отразились бунтарские настроения, которые революционная эпоха вызвала в самых широких кругах разбуженной ею мелкобуржуазной стихии, и это не прошло для него даром даже и в дальнейшем. Но вместе с тем этой поэзии действительно не хватало и чувства реальности, и знания тех политических страстей, которые воодушевляли в эту пору плебейские народные массы.

Неудивительно, что хотя торийский журнал «Анти-якобинец» ополчался против Кольриджа как опасного приспешника революционной «гидры», а Министерство внутренних дел, по доносу местных жителей (которым померещилось, что заезжие литераторы снимают планы побережья, готовя помощь французскому десанту), сочло нужным установить слежку за ним и его новым другом Вордсвортом, полицейской агентуре не удалось обнаружить в речах и действиях обоих приятелей ничего подозрительного. Проохотившись три недели за Кольриджем, сы-

---

<sup>54</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 1058.

<sup>55</sup> Там же, стр. 1057.

<sup>56</sup> Там же, стр. 1058.



щик не услышал ничего более криминального, чем имя «Спиноза», которое отнес было, как бранную кличку, к самому себе (в английском произношении имя это могло показаться созвучным словам «Spy Nosey» — «носатый шпион»).

Этот комический эпизод завершает на иронической ноте историю первого этапа творчества Кольриджа, когда он мечтал быть поэтом-гражданином, пророком и бардом революции.

3

Отчужденность от передовых, революционных сил народа заставляла Кольриджа уже в эту переломную пору объявлять себя вообще врагом истории. В том же 1796 г., когда была написана рассмотренная выше «Ода к уходящему году», он писал Джону Телуолу: «Я прочел и переварил большинство историков; но я не люблю истории. Метафизика, поэзия и «факты сознания», — то есть рассказы о всех странных фантазмах, которые когда-либо владели «вашей философией»; мечтатели со времен египетского Тота и кончая английским язычником Тейлором, — вот чем я занимаюсь с любовью. Короче говоря, я редко читаю не для развлечения, а читаю я почти все время»<sup>57</sup>.

Это письмо в известной степени уже предвещало направление, принятое творчеством Кольриджа во второй и центральный период его развития — в 1797—1802 гг., когда были созданы «Старый моряк», «Кристалль», фрагмент «Кубла-хана» и ряд стихотворений. Среди последних особенно выделяются две оды — «Франция» (1798) и «Уныние» (1802), образующие как бы своего рода пролог и эпилог, или интродукцию и финал этой главы в истории Кольриджа.

Ода «Франция» в одной из первоначальных публикаций была озаглавлена демонстративно: «Отречение» (The Recantation). Формальным предлогом к этому выступлению послужила захватническая политика Франции в отношении швейцарской республики (тема, взволновавшая, но совсем по-другому, и поэта Монтгомери, посвятившего ей

---

<sup>57</sup> См. L. Hanson. The Life of S. T. Coleridge, p. 136 (письмо Телуолу от 19 ноября 1796 г.).



свою поэму «Швейцарский скиталец», славившую мужество и свободолюбие швейцарских патриотов). Судьба Швейцарии, суверенитет которой был погран французскими агрессорами, в сущности, мало занимала Кольриджа. Его отповедь «Франции», как воплощению революционных политических надежд его юности, имела скорее символический характер.

Это была и в действительности, конечно, уже не та Франция, восставший народ которой приветствовал Кольридж в стихах на взятие Бастилии. Падение якобинской диктатуры и торжество термидорианской реакции уже четыре года тому назад озаменовали собой печальный поворот в истории первой французской революции. Кольридж тогда же откликнулся на эти события написанной совместно с Робертом Саути пьесой «Падение Робеспьера»<sup>58</sup>. (1794). Хотя пьеса эта и носила подзаголовок «историческая драма», социально-политическая сущность термидорианского государственного переворота была грубо извращена в ней: вразрез с историей, якобинцы предстали как кучка кровожадных извергов, а Тальен, Лежандр и другие — как доблестные борники свободы, сокрушители тирании. В сущности, Кольридж уже здесь свел свои счеты с революционным якобинством, представив его вождя Робеспьера «человеком, чьи великие злые дела окружили зловещей славой его имя»<sup>59</sup>, а стоявший за ним народ — «восторженной чернью, беззаконными сынами анархии»<sup>60</sup>.

Ода «Франция» означала не только отречение от идеалов французской революции, но — гораздо шире — отречение от миссии поэта-патриота и гражданина. Это было своего рода прощание с прошлым — прощание с тем юным Кольриджем, энтузиастом «Свободы», который мечтал быть суровым и мужественным певцом политических битв.

Ода «Франция» возвещала принципиальное отречение от политической революционной борьбы, отречение от всяческой общественной практики, от всех «человечьих дел», где якобы нет и не может быть места свободе. То индиви-

---

<sup>58</sup> Первый акт ее принадлежал Кольриджу; второй и третий акты — Саути.

<sup>59</sup> Посвящение «Падения Робеспьера» Г. Мартину. Coleridge. Poetical Works, p. 495.

<sup>60</sup> Там же, стр. 502.



дуалистическое «бегство от общества», которое по традиции иногда необоснованно приписывается всем романтикам, у Кольриджа действительно провозглашается здесь необходимостью для поэта и возвеличивается со всем риторическим пафосом, на какой была способна его муза, охотница до «мүтных од и строф сырых»<sup>61</sup>. Характерна в особенности последняя строфа этой оды, где слияние с природой предстает как спасительный исход для поэта, бегущего от тирании «человечьих дел»:

Кто служит чувствам, кто во тьме живет,  
Тот вечно раб! Безумец, в диких снах  
Он, раздробив оковы на руках,  
Свои колодки волею зовет!  
Как много дней с тоскою неизменной  
Тебе во след, о Вольность, я летел!  
Но ты не там, где власть, твой дух священный  
Не веет в персти человеческих дел.  
То ото всех, тебе хвальных,  
Чудясь молитв и песен льстящих,  
От тех, кто грязнет в суеверьях,  
И от кощунства буйственных рабов,  
Летишь на белоснежных перьях,  
Вожатый вольных бурь и друг морских валов!  
Здесь я познал тебя,— у края скал,  
Где стройный бор гуденье хвоя  
В единый ропот с шумом волн сливал!  
Здесь я стоял с открытой головой,  
Себя отдав пустыне мировой,  
Но в этот миг властительной любви  
Мой дух, о Вольность, встретился с тобой.

*(Перевод М. И. Лозинского)*

Этот гордый и самоуверенный отказ от «человечьих дел» во имя растворения в умиротворенном и одиноком созерцании «вольной» природы был провозглашен в 1798 г. Но прошло всего четыре года — и Кольридж подвел печальный итог результатам своего отречения от общества в оде «Уныние». Эти два стихотворения должны быть поставлены рядом и прочитаны одновременно: тогда многое прояс-

<sup>61</sup> Байрон о Кольридже («Английские барды и шотландские обозреватели»). В у г о н. Poetry, vol. I, p. 136.



няется по-новому в трагических признаниях последней оды — едва ли не самого правдивого произведения Кольриджа, полного, вместе с тем, самого беспросветного отчаяния.

Как и ода «Франция», ода «Уныние» открывается бурным пейзажем, но он пропитан тревожным и зловещим настроением. Новолуние предвещает дожди и штормы; молодой месяц напоминает о мрачных строках древней баллады, где он пророчил беду.

Теперь перед лицом природы, все той же, прекрасной и вольной, поэт растерян и нем. Его гнетет «глухая, сонная, бесстрастная тоска, какой не высказать, не облегчить себя ни словом, ни вздохом, ни слезой...»<sup>62</sup>. «Каким пустым взглядом» смотрит он на золотисто-зеленый отблеск догоревшего заката, на легкие облака, на звезды и на тошкый серп месяца. «Я вижу, все они упоительно прекрасны, — я вижу, но не чувствую, как они хороши!»<sup>63</sup>. Это «вижу, но не чувствую!» и составляет изначальный трагический лейтмотив оды, постепенно нарастающий и раскрывающийся во всей полноте своего зловещего смысла, когда Кольридж соотносит его со своей судьбой как художника.

Еще недавно он самонадеянно полагал, что ему достаточно бежать от людей, остаться наедине с природой, чтобы свободно владеть всем счастьем поэтического вдохновения. Но и природа, и уединение обманули его. Теперь он понимает, что поэзия природы и радость поэтического созидания доступны только тому, в ком не иссякли «та страсть, та жизнь, источник которых — внутри нас». «Мы получаем лишь то, что сами даем, и только в нашей жизни живет Природа»<sup>64</sup>. Чтобы наслаждаться ею, чтобы лицезреть перед собой «новую Землю и новое Небо»<sup>65</sup>, поэт должен ощущать в своей душе «могучую музыку»<sup>66</sup>, он должен быть полон великой «Радостью», — радостью бытия.

Кольридж не раскрывает здесь общественного смысла этих образов «могучей музыки», «страсти и жизни», которые должны жить в душе поэта. Но если сопоставить оду «Уныние» с поэзией природы у революционных романти-

<sup>62</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 364.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же, стр. 365.

<sup>65</sup> Там же, стр. 366.

<sup>66</sup> Там же, стр. 365.



ков, у Байрона и Шелли, — то смысл этот раскроется перед нами яснее.

Действительно, «могучая музыка» общественных страстей, рожденных борьбой за достоинство человека и за свободу народов, воодушевляла поэзию природы у этих художников. «Паломничество Чайльд Гарольда», «Ода к Западному ветру», «Облако», «Свобода», «Жаворонок», — разве не обязаны они своей полнотой поэтического ощущения жизни именно тому, что преклонение перед природой никогда не покупалось их создателями ценой равнодушия к людям. Кольридж дорого заплатил за свое отступление от «человечьих дел». Его ода «Уныние» звучит как вопль отчаяния, исторгнутый у него сознанием того, что он сам погубил себя как поэта.

В согласии с этим в конце оды возникают подслушанные в «трагических звуках» ветра угрюмые символические образы — то разгромленного войска, которое отступает в панике, топча своих же раненых, стонущих солдат, то сбившегося с пути, потерявшегося в лесной чаще ребенка, который горько плачет и не помнит себя от страха...

С тоской говорит Кольридж о том, как слабеет с каждым новым приступом уныния его «природный дар — творческий дух Воображения»<sup>67</sup>. Единственное, что остается ему, — «не думать о том, чего я не могу не чувствовать»<sup>68</sup>. За этим следует признание, во многом объясняющее то направление, которое приняла в дальнейшем деятельность Кольриджа. Он принужден, сознается он сам, погружаться в абстрактные штудии, чтобы забыться, чтобы изгнать из своего существа — все «естественно человеческое»; и это постепенно становится пагубной привычкой, которая отравляет его сознание<sup>69</sup>. Так за отречением от «человечьих дел» пришла, как возмездие, печальная необходимость в добровольном самоотчуждении, чтобы не создавать собственной трагедии как поэта.

---

<sup>67</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 366.

<sup>68</sup> Там же, стр. 376.

<sup>69</sup> And haply by abstruse research to steal  
From my own nature all the natural man —  
That was my sole resource, my only plan:  
Till that which suits a part infects the whole,  
And now is almost grown the habit of my soul.  
(Там же, стр. 367).



И как бы ни хотел Кольридж прогнать от себя эти «мысли-змен», этот «темный сон Реальности», ода «Уныние» остается, в сущности, едва ли не самым сильным, страстным и человечески значительным его произведением именно потому, что здесь отразилась действительная жизненная трагедия поэта, погубившего собственный талант.

Этой одой завершается целый период поэтического творчества Кольриджа,— вернее сказать, завершается, по сути дела, история его поэзии, потому что каков бы ни был относительный исторический и библиографический интерес, представляемый его позднейшими разрозненными стихами и драматургическими опытами, они никогда не заняли бы сколько-нибудь заметного места в английской литературе, если бы их автором не был бывший поэт Кольридж. Только в «*Biographia Literaria*», где он оглядывался на свою молодость, да в «Застольных беседах» и отдельных статьях сквозь путаную идеалистическую метафизику прорывался иногда живой человеческий голос. На языке поэзии Кольридж уже ничего не мог сказать.

Чтобы ответить на вопрос, каково же значение творческого наследия Кольриджа для современности, необходимо, следовательно, особенно внимательно отнестись к тому, что было создано им в недолгий период, возвещенный одой «Франция» и завершенный одой «Уныние». «Старый моряк» (*The Rime of the Ancient Mariner*), «Кристабель» (*Christabel*), «Кубла-Хан» (*Kubla-Khan*),— в чем значение, ценность и смысл этих произведений, с которыми прежде всего связано в истории литературы и в восприятии рядового английского читателя имя Кольриджа-поэта?

Думается, что значение этих поэм определяется тем, что в них в фантастической, мистифицированной, превращенной форме впервые в истории английской поэзии выразилась безысходность и бесперспективность индивидуалистического отношения к миру.

Есть нечто такое, что объединяет друг с другом эти поэмы и сближает их вместе с тем с уже рассмотренной одой «Уныние». Это, говоря символическим языком «Старого моряка», ощущение зловещего состояния «Смерти в жизни», проковой обособленности от мира, скованности, замкнутости в самом себе, которую хотел бы, но не может нарушить человек. В «Унынии», где Кольридж прямо говорит о себе и где он ближе всего к тому, что он именует



«темным сном Реальности»<sup>70</sup>, это состояние воспроизводится, так сказать, в его естественном, жизненно достоверном виде.

Многие биографы Кольриджа предпочитают видеть в этом лишь своего рода клинический эффект злоупотребления опиумом. Но вряд ли дело можно объяснить так просто, не говоря уже о том, что к опиуму Кольридж начал прибегать еще на школьной скамье; а группа произведений, созданных им за четыре-пять лет на рубеже XVIII—XIX вв., резко выделяется среди других его сочинений.

Джон Ливингстон Лауэс, автор классического в своем роде исследования об источниках «Старого моряка» и фрагмента «Кубла-хана», установил, казалось бы, парадоксальный факт, что самые фантастические образы и ситуации этих поэм возникали на вполне достоверной жизненной основе. Путевые записки, корабельные журналы, дневники и воспоминания мореплавателей, совершавших кругосветные путешествия и искавших путей к южному и северному полюсам, отчеты об экспедициях к истокам Нила, по Индии и Вост-Индии, Китаю и Центральной Америке занимали одно из первостепенных мест в круге чтения Кольриджа в те годы, когда, говоря словами его цитированного выше письма Телуолу, он «редко читал не для развлечения, а читал почти все время». Лауэсу удалось с документальной точностью установить и на основании писем и записей Кольриджа и его друзей, и на основании прямых совпадений «экзотических» подробностей внушительный список «источников» «Старого моряка», занимающий в его монографии более десятка страниц. Детальный текстологический анализ, развернутый в книге Лауэса, доказывает, по мнению исследователя, что Кольридж соблюдал «поразительную верность фактам»<sup>71</sup> в описании тропической и полярной природы, морской флоры и фауны, и многих еще неизученных в ту пору, но подмеченных путешественниками атмосферных явлений. Та поразительная яркость и свежесть подробностей, которой отличаются пейзажи «Старого моряка» и «Кубла-хана», таким образом, восходила, оказывается, к подлинным жизненным наблюдениям «бы-

---

<sup>70</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 367.

<sup>71</sup> J. L. Lowes. The Road to Xanadu, p. 139.



валых людей», но не механически процитированным, а переплавленным и преображенным воображением поэта.

Лауэс ограничивается, однако, установлением самого факта зависимости Кольриджа от его источников, не задаваясь вопросом о том, как же соотносится, прежде всего, самый образ Старого моряка и весь замысел посвященной ему поэмы с «путевой», «корабельной» книжной традицией. Между тем, вопрос этот представляется немаловажным.

Традиция, о которой идет речь, уже сыграла, в начале предшествующего столетия, выдающуюся роль в развитии английской художественной литературы. Именно в результате творческой переплавки многочисленнейших документов — путевых записок, дневников и воспоминаний (в цепи которых только одним последним звеном было «Кругосветное путешествие» капитана Вудса Роджерса, включающее в себя сенсационный отчет о матросе Селькирке, прожившем четыре года на необитаемом острове) возник «Робинзон Крузо» Дефо — родоначальник английского реалистического романа.

Своего рода «робинзонадой» — но робинзонадой трагической, окутанной мистическим туманом, робинзонадой наизнанку, был и «Старый моряк» Кольриджа.

В «Застольных беседах» приведен любопытный рассказ Кольриджа о его споре с известной буржуазной сочинительницей того времени, Аппией-Летицией Барбо (Barbault) относительно этой поэмы.

«Г-жа Барбо сказала мне однажды, — вспоминает Кольридж, — что она в восхищении от «Старого моряка», но что у поэмы есть два недостатка, — она неправдоподобна, и в ней нет морали. Что до правдоподобия, то я признал, что на этот счет возможны сомнения; но что касается отсутствия морали, то я сказал ей, что на мой взгляд в поэме ее слишком много; и что единственным и главным недостатком, если я могу так выразиться, было столь открытое навязывание читателю моральной идеи (sentiment) как пружины или причины действия в произведении, основанном на воображении»<sup>72</sup>.

Этот рассказ относится уже к последним годам жизни Кольриджа, и он судит здесь поэму, написанную в 1797 г.,

---

<sup>72</sup> Coleridge. Table Talk, p. 91 (запись от 31 мая 1830 г.).



с позиций более поздних. В чем же заключалась та «мораль», которой, по мнению самого автора, было «слишком много» в «Старом моряке»?

Вряд ли можно свести действительную глубинную идею поэмы к расплате Моряка за убийство таинственного альбатроса и к завершающей его рассказ сентенции о любви ко всем земным тварям, как лучшем способе быть угодным богу. Убийство альбатроса<sup>73</sup> было введено в поэму как внешняя, вещественная мотивировка тяжелых испытаний, выпавших на долю Старого моряка. Решающим психологическим обстоятельством в развитии поэмы является не само это убийство, а убеждение и Моряка, и его спутников-матросов в том, что своим самонадеянным и беспечным эгоизмом он навлек смертельную беду на весь экипаж корабля. Именно эта *человеческая* суть дела, — как бы ни старался Кольридж растворить ее в фантастической натурфилософской символике, — проступает в рассказе героя поэмы, сознающего себя предателем и убийцей своих товарищей по кораблю:

В расцвете жизни, сил, надежд  
Погибли все друзья,  
А черви, слизняки живут,  
И жив среди мертвых я!  
Взгляну ли в море — вижу гниль  
И отвращаю взгляд.  
Смотрю на свой гниющий бриг —  
И вижу трупов ряд.  
На небеса гляжу, но нет  
Молитвы на устах.  
Исохло сердце, как в стене  
Сожженный солнцем прах.  
Заснуть хочу, но страшный груз  
Мне на зеницы лег:  
Вся ширь небес и глубь морей  
Их давит тяжестью своей,  
И смерть, и смерть у ног!  
У мертвых пот на лбу блестел,  
Не тронул тлен их тел.

---

<sup>73</sup> По словам Вордсворта, он подсказал Кольриджу этот сюжетный ход поэмы, замысел которой в остальном уже сложился.



Как в смертный час, лишь гнев из глаз  
В лицо мое глядел.  
Страшись проклятья сироты,—  
Святого ввергнет в ад!  
Но знай, проклятье мертвых глаз  
Страшнее во сто крат.  
Семь суток смерть я в них читал —  
И не был смертью взят!

(Перевод В. Левина)

Человеческая трагедия одиночества и мук совести, переживаемых тем, кто сам отторгнул себя от людей, разорвал общность, в которой был слит с ними, — не она ли и заключает в себе «мораль» «Старого моряка»? И не она ли придает психологический интерес и хотя бы относительно художественную убедительность образу героя, который в противном случае, — будь его судьба независима от людей и всецело во власти сверхъестественных сил, — оставался бы живописной, зловещей, но совершенно безжизненной и ходульной фигурой.

Но вместе с тем, — и в этом проявилась творческая трагедия Кольриджа-поэта, — эта человеческая и общественная в своей основе идея до неузнаваемости искажается и уродуется в «Старом моряке» мистицизмом автора. Зловещий герой поэмы понес тяжелую кару за то, что погрешил против жизни. Убив альбатроса, нашедшего приют на корабле, он стал причиной гибели всех своих товарищей, проклявших его в свой смертный час, и только страшными муками одиночества, «Смерти-в-Жизни» искупил, наконец, свою вину. Но вернувшись в мир, Старый моряк несет людям не проповедь единения и любви к жизни, а ужас и скорбь. Религиозно-аскетическое недоверие к земной человечности, к плотским потребностям и радостям бытия дает себя знать в символике вступления и финала, обрамляющих рассказ Старого моряка. Гости спешат на веселый свадебный пир, когда Старый моряк костлявой рукой и пронзительным взглядом останавливает одного из них, принуждая выслушать свою повесть. Вначале невольный слушатель порывается уйти. Из брачных покоев слышна праздничная музыка; хор певцов приветствует новобрачную, которая, краснея, как роза, вступает в дом жениха. Но он не властен уйти и, как заморожен-



ный, слушает страшный рассказ незнакомца. А когда рассказ этот окончен, свадебный гость, ошеломленный, уже и сам не идет на брачный пир. «Назавтра он встал другим человеком, печальнее и мудрее»<sup>74</sup>, — так заканчивает свою поэму Кольридж. В этой проповеди угрюмого преисступления к естественным человеческим радостям (лучше пойти в церковь молиться богу, чем идти на свадебный пир, — поучает рассказчик слушателя!) — особенно наглядно проявляется скованность поэтического мышления Кольриджа. Доказывая святость всяческой жизни, требуя, во славу божью «возлюбить человека, и птицу, и зверя»<sup>75</sup>, он, однако, не находит убедительных образов и ситуаций, которыми можно было бы выразить эту торжествующую любовь к людям. Те *общественные* формы идеального, раскрепощенного человеколюбия, которые когда-то рисовались его воображению в виде утопического триумфа «Пантисократии», теперь были им отвергнуты, как и все другие замыслы коренного социально-политического переустройства жизни. И выразив с такой силой в зловещей символике «Старого моряка» сознание пагубности и мучительности отъединения человека от себе подобных, Кольридж не смог противопоставить созданной им картине «Смерти-в-Жизни» ничего, кроме плоского благочестиво-аскетического идеала покорности «божьему промыслу». В этом смысле в поэме, говоря словами самого Кольриджа, было, действительно, «слишком много» морали. Воображение поэта билось в замкнутом кругу: утверждая нравственную необходимость единения разобщенных, обособленных друг от друга людей, он, в то же время, отвернувшись от реальных факторов общественной солидарности, вынужден был искать связующее начало между людьми в мертвом символе бога.

К изображению распада всех естественных человеческих связей и разрушительного действия одиночества на духовный мир личности Кольридж обращался в эту же пору и в других произведениях, — отметим, в частности, прозаический фрагмент «Скитаний Каина» (*The Wanderings of Cain*, 1798) и незаконченную поэму «Три могилы» (*The Three Graves*, 1797—1809). Эти наброски ни в

---

<sup>74</sup> Coleridge. *Poetical Works*, p. 209.

<sup>75</sup> Там же.



какой степени не могут сравниться по своему художественному значению с наиболее известными поэмами Кольриджа; они вносят, однако, дополнительные штрихи в творческий облик поэта, подчеркивая его особый болезненно напряженный интерес к теме духовного одиночества человека.

Фрагмент «Скитаний Каина», которые Кольридж первоначально предполагал писать совместно с Вордсвортом и от продолжения которых отказался, обратившись к работе над «Старым моряком», сам по себе слишком велик, чтобы о нем можно было судить сколько-нибудь определенно. Но оставшийся в бумагах Кольриджа подробный набросок плана «Скитаний» позволяет составить себе представление о том, чем именно привлек Кольриджа герой библейского предания. История первого убийцы на земле привлекла впоследствии Байрона своим потенциальным бунтарским, богоборческим смыслом. Образ Каина в мистерии Байрона стал символом мятущегося вольнолюбивого человеческого разума, ищущего правды и справедливости, рвущегося к действию и отвергающего слепое преклонение перед волей неба. Совсем иначе, в противоположном плане, был задуман Каин Кольриджа. Действие «Скитаний Каина» разворачивалось уже после убийства Авеля. Главное, что, по-видимому, занимало Кольриджа в разработке образа библейского братоубийцы, это изображение его бесконечного одиночества и новых искушений, которым он должен был подвергнуться в пустыне. По замыслу Кольриджа, злой дух, принимающий облик Авеля, должен был потребовать от Каина, как искупительной жертвы, убийства младенца-сына, Еноха, — единственного живого существа, которое сопровождало Каина в его скитаниях. Каин уже готовился совершить это новое преступление, когда вмешательство небесных сил — архангела Михаила и подлинного духа Авеля — предотвращало гибель Еноха и посрамляло замыслы дьявола. Сквозь эту мистическую оболочку проступала, как видим, психологическая коллизия, отчасти схожая с той, которая разработана в «Старом моряке».

В «Трех могилах» — поэме, к которой Кольридж обратился снова после двенадцатилетнего перерыва и которую так и не смог закончить, как и в «Кристабели», выступает на первый план магическая, «колдовская» мотивировка



трагической судьбы трех действующих лиц — молодого фермера Эдварда, его жены, Мэри, и ее подруги Эллен. Но выдвигая как главную пружину действия роковое проклятие, которое мать Мэри, греховно полюбившая жениха собственной дочери, произнесла над ней и ее подругой, Кольридж с особой настойчивостью задерживает внимание читателя на реальных проявлениях душевного разлада в домашнем кругу Эдварда. Холодная тоска, которая гнетет молодую жену, зловещая, неестественная веселость ее подруги, устрашающая Эдварда; и постепенно нарастающее, сперва невысказанное, но все сильнее рвущееся наружу чувство ненависти, отвращения и ужаса, которое отравляет их жизнь и восстанавливает друг против друга этих внутренне бесконечно одиноких людей — таковы намечающиеся в незаконченной поэме Кольриджа первые признаки надвигающегося трагического финала, которым она должна была завершиться.

Ужас духовной отторгнутости от людей, нарушение привычной общности человеческих чувств и взаимоотношений составляет глубинную подоплеку и той фантастической ситуации, в которую Кольридж ставит свою Кристабель. Героиня одноименной поэмы под влиянием колдовских чар оборотня Джеральдины оказывается чужой в родном доме; она не только не может нарушить наложенный на нее магический обет молчания, но чувствует, как само ее существо теряет свой благородный человеческий облик. Повинуясь змеиному взгляду Джеральдины, она и сама повторяет этот взгляд, и свистящий звук, подобный змеиному шипению, срывается с ее губ.

Так, с кружащейся в смутном сне головой,  
Стояла она, повторяя его,  
Этот взгляд змеиный, взгляд косой,  
Перед самым лицом отца своего,  
Насколько та, чья душа светла,  
Змеиный взгляд повторить могла.

*(Перевод Г. Иванова)*

Но здесь в еще большей степени, чем в «Старом моряке», Кольридж окутывает основную сюжетную коллизию своей поэмы мистическим туманом. Стилизуя свое повествование, так же как он делал и в той поэме, в духе



средневекового сказа́нья, он противопоставляет роковому одиночеству своей героини, оказавшейся отторженной от всех человеческих связей, христианскую идею единства всех людей в бoге:

...одно она знает: близка благодать,  
И святые помогут — лишь стоит позвать,  
Ибо небо объемлет всех людей!

*(Перевод Г. Иванова)*

«Божье», как и в «Старом моряке», резко противопоставит, таким образом, и в «Кристабели» земному, человеческому. Звать на помощь можно только небесных защитников: земные привязанности в час решающего испытания обнаруживают свою ненадежность, даже обманчивость. Прелестная Джеральдина, к которой такой жалостью и сочувствием прониклась простодушная Кристабель, оказывается злой нечистью. Колдовством приняв облик юной красавицы, она жестоко мстит приютившей ее героине за ее доверчивость и доброту. Родной отец, сэр Леолайн, в бешенстве отворачивается от единственной дочери; мольба Кристабели излавить ее от непрощенной страшной гостии кажется старому барону лишь позорным посягательством на его рыцарский долг гостеприимства.

И даже земная любовь, воспетая Кольридом как святое святых бытия, оказывается опасной и предательской слабостью. Ведь именно тревога за любимого жениха гонит Кристабель в глухую полночь в лес, чтобы помолиться за своего суженого у подножья заветного дуба: и это, по замыслу поэмы, и предает ее во власть нечистой силы.

Кольридж так и не довел до конца своей поэмы, оборвав ее на зловещей сцене, где теряющая даже тождество собственного «я», бесконечно одинокая Кристабель остается во власти темных сил, оторвавших ее от людей. Предполагаемый конец «Кристабели» (известный в пересказе Гилмена — врача, в доме которого Кольридж провел последние годы жизни) довольно близок к некоторым балладам Саути на аналогичные фантастические сюжеты. Джеральдина должна была обернуться женихом Кристабели, чтобы предпринять новую попытку завладеть ею. Но во время свадьбы в церкви предстояло появиться настоящему жениху и посрамить нечистую силу, после чего



злосключения Кристабели могли, наконец, смениться безмятежным счастьем под покровительством неба.

Кольридж, однако, не дописал этого «счастливого конца» — не потому ли, что главным для него в «Кристабели», как и в «Старом моряке» были не стилизованные в духе мистической средневековой фантастики перипетии сюжета, а психологическая драма человека, одиноко противостоящего миру и чувствующего, как в этом противоположенном одиночестве сама его личность, его «я», претерпевает злоещее превращение и распад.

Байрон взял из «Кристабели» несколько строк, которые поставил эпиграфом к своему «Прощанию» — последнему стихотворению, обращенному к жене после ее разрыва с ним. Это строки, где Кольридж говорит о бывшей дружбе сэра Леолайна с лордом Роландом де Во, навсегда нарушенной клеветой и взаимными обидами:

И оскорбления выжгли в их душах любовь,  
И они разошлись, чтоб не встретиться вновь,  
Никогда не сойдутся они опять,  
Чтобы снять с сердец тяжкий гнет!  
Как утесы будут они стоять  
Далеко от друга, всю жизнь напролет.  
Бурное море разделяет их,  
Но ни зной, ни молнии, ни вечные льды  
Не могут стереть в сердцах людских  
Любви и дружбы бывшей следы.

*(Перевод Г. Иванова)*

Характерно, что Байрону в этот период тяжелого душевного кризиса оказались особенно созвучны именно эти строки «Кристабели»; ведь здесь Кольридж отступает от той средневеково-мистической стилизации, которой старался придерживаться в своей поэме, и говорит о глубоко волнующей его трагедии одиночества и распаде человеческих связей мужественным и суровым языком неподдельного чувства.

Фрагмент «Кубла-хана» (54 стихотворных строки) — это все, что сохранилось в памяти поэта из приснившейся ему в наркотическом сне поэмы-видения, размером не менее 200—300 строк. Остальное, по словам Кольриджа, «исчезло как круги на поверхности ручья, в который бросили



камень»<sup>76</sup>. Все попытки автора довести поэму до конца, как сообщает Кольридж в том же предисловии, оказались бесплодными: «Завтрашний день так и не пастушил»<sup>77</sup>.

Сама эта фрагментарность, как и история возникновения «Кубла-хана», — характерные признаки того глубокого кризиса, который переживало творчество Кольриджа. Необычайно яркие, живописные экзотические образы следуют друг за другом без логически объяснимой связи. Великолепный дворец Кубла-хана; «глубокая романтическая пропасть», на дне которой, кажется, содрогается земля, давая рождение священной реке; патетическая фигура женщины, которая в бледном свете месяца призывает к себе своего любовника-демона<sup>78</sup>; зловещие голоса, раздающиеся в грохоте водопада, — голоса предков, пророчащих Кубла-хану войну; образ абиссинской девушки, играющей на дульцимере, — если бы поэт смог воспроизвести эту музыку, то он бы силою звуков смог воздвигнуть в воздухе все те чудеса, которые описаны им — и дворец, и ледяные пещеры! И, наконец, отрывок завершается образом одинокого поэта-мага, от которого в ужасе отшатываются люди: «Берегись! Берегись его горящих глаз, его разметанных кудрей! Замокните его в тройной круг и закройте, в священном страхе, глаза — ведь он вкушал медвяную росу и млека райского испил»<sup>79</sup>.

В этой картине магического экстаза, где поэт противостоит смертным как прозный и могущественный посланец Неба, нельзя не уловить отголосков идеалистической эстетики Кольриджа, согласно которой (как подробно писал он об этом впоследствии в «*Biographia Literaria*») индивидуальный творческий акт художника аналогичен творческому акту бога. Но эти заключительные строки «Кубла-хана» выглядят не как обдуманная поэтическая иллюстрация эстетической теории Кольриджа, а скорее как стихийно подсказанная воображением поэта иллюзорная, фантастическая «компенсация». Изображая триумф

---

<sup>76</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 296.

<sup>77</sup> Там же, стр. 297.

<sup>78</sup> Эти строки Байрон поставил эпиграфом к своей мистерии «Небо и Земля».

<sup>79</sup> Coleridge. Poetical Works, p. 298.



всемогущего поэта-мага, созидającego собственный великодушный мир, Кольридж как бы пытался психологически «возместить» себе ту действительную утрату «творческого духа Воображения», которая так его мучила. В отличие от «Старого моряка» и «Кристаллы», одиночество в «Кубла-хане» превознесено и героизировано.

Поэт-маг вызывает «священный ужас» во всех, кто его видит. Но в самой мистической экзальтации финальных строк, где роковое одиночество поэта предстает как своего рода магическое таинство, чувствуется болезненный надрыв, — она рождена не уверенностью, а, напротив, сознанием своей слабости.

И «Кубла-хан», и «Кристаллы», и «Старый моряк» поражают читателей диспропорцией между удивительной яркостью и выразительностью многих отдельных художественных находок и открытий Кольриджа-поэта (в изображении пейзажа и душевных движений, в создании эмоциональной атмосферы средствами метрики и ритма) и несостоятельностью обобщающего замысла или даже отказом от всякого обобщения («Кубла-хан»).

Стилизованное под средневековые благочестиво-мистическое обрамление «Старого моряка» и «Кристаллы» вступает в противоречие с той, в сущности, сугубо современной психологической проблематикой, которую (окутывая ее фантастическими покровами) разрабатывает Кольридж. Кризис индивидуалистического сознания, оторванного от общественных связей, от народа, — эта тема была подсказана поэту, конечно, не средневековым, а его эпохой, — эпохой, когда возмеченное героическими лозунгами французской революции появилось на свет буржуазное общество, сделавшее интерес бессердечного чистогана единственным связующим началом между людьми.

Кольридж уловил в собственной судьбе и собственном сознании внутреннюю обреченность и античеловечность буржуазного индивидуализма, основанного на представлении о мнимой «свободе» личности от всех обязательств перед обществом. Этот урок был куплен им дорогой ценой: за горделивым провозглашением своего равнодушия к «человечьим делам» последовало скорое и неотвратимое возмездие — творческий кризис и, наконец, полный крах. Но Кольридж успел в своих произведениях 1797—1802 гг. запечатлеть, хотя и в мистифицированном, фантастиче-



ском виде, этот процесс распада личности, противопоставившей себя обществу.

Объективно-исторически Кольридж в этом отношении действительно может до некоторой степени рассматриваться как предшественник болезненного и упадочного психологизма буржуазной литературы новейшего времени. Но с очень существенной разницей. Введя в литературу тему трагического одиночества и распада личности, он не только не трактовал их как естественную норму человеческого существования (как это делали и делают декаденты), а, напротив, видел в этом едва ли не самое ужасающее бедствие — «Смерть-в-Жизни», согласно символике «Старого моряка», — какое может постигнуть человека.

Общественная основа этого бедствия затемнена в романтических поэмах Кольриджа. Социальная общность людей, тот идеал «политического целого» (*body politic*), о котором так красноречиво писал он в выдержках, цитированных Уэстом, здесь подменяются мистическим идеалом религиозного единения всего живого в божестве.

Впоследствии, когда поэзия ему уже изменила, Кольридж-публицист с утомительным упорством развивал идею братства людей в лоне англиканской церкви и горько сетовал, что на практике эта церковь так далека от того, чтобы быть «посредницей между народом и правительством, между бедными и богатыми». «Роковая ошибка» англиканской церкви, по мнению Кольриджа, заключалась в том, что еще со времен Реформации «она прилепилась к престолу и государству, вместо того чтобы держаться за народ». «Боюсь, — добавлял Кольридж, — что церковь дала украсть себя у простого народа»<sup>80</sup>. О том, какие сомнения, унаследованные со времен его вольнодумного прошлого, продолжали всплывать в его сознании даже и в эту пору, можно судить по другой многозначительной реплике: социальные аргументы сеп-симонистов, признавал Кольридж, неотразимы, если подходить к ним с точки зрения земных человеческих отношений; ответить на них можно только, встав на почву христианства<sup>81</sup>. В этом

---

<sup>80</sup> Coleridge. Table Talk, p. 108—109 (запись от 8 сентября 1830 г.).

<sup>81</sup> Там же, стр. 128 (запись от 1 августа 1831 г.). Интересно сопоставить это высказывание с его советом Роберту Саути —



признании слышится голос молодого Кольриджа-пантисократа; опыт его юношеских планов уничтожения частной собственности и установления братства и равенства между людьми не был, как видно, забыт им.

Иллюзии о единении в логе церкви как замене гражданского равенства и братства людей не могли дать Кольриджу ни душевной гармонии, ни сознания, что он нашел свое место в жизни. Он ополчался против литературного якобинства в «*Biographia Literaria*», сочинил пьесу «Заполья», где прославлял как акт божественного промысла реставрацию легитимной монархии, перелагал казенно-патетическими стихами еврейские гимны, исполнявшиеся в лондонской синагоге в дни похорон принцессы Шарлотты и Георга III... Но во всем этом уже не было слышно голоса прежнего Кольриджа, который прозвучал в последний раз так отчаянно и тоскливо в его оде «Уныние», — этом трагическом признании собственного поэтического банкротства.


Стихотворное наследие Кольриджа количественно в значительной своей части принадлежит теперь истории. Но те «полдюжины поэм», которыми он сам, как помним, хотел бы его ограничить, сохраняют и сейчас свою поэтическую жизнеспособность и, по-своему, актуальность. Быть может наперекор самому себе Кольридж запечатлел в них ту трагическую несостоятельность буржуазного индивидуализма, которая только начинала проступать в этот период из-под покрова высоких понятий естественного человека и человека-гражданина.

---

написать книгу об английских левеллерах, к которой сам Кольридж обещал дать философское введение. Дело было в 1800 г. — См. L. Hanson. The Life of S. T. Coleridge, p. 402.







## *Г л а в а ч е т в е р т а я*

## Б А Й Р О Н


*Когда писатель — только лишь писатель,  
Сухарь чернильный, право, он смешон.  
Чванлив, ревнив, завистлив,— о, создатель!  
Последнего хлыща ничтожней он.*

*. . . . .  
Исчерканный клочок бумаги писчей,  
Ночной огарок — вот кто этот нищий!*

(«Бенпо», 75)

*Встревожен мертвых сон,— могу ли спать!  
Тираны давят мир,— я ль уступаю?  
Созрела жатва,— мне ли медлить жать?  
На ложе — колкий терн; я не дремлю;  
В моих ушах, что день, поет труба,  
Ей вторит сердце...*

(«Из дневника в Кефалонии»)





Среди многочисленных спорных проблем, связанных с наследием Байрона, английское и американское буржуазное литературоведение в лице большинства своих представителей долгое время предпочитало оставлять в тени важнейший вопрос об отношении поэта к собственному творчеству и шире — о его взглядах на роль и задачи поэзии.

Прочно укоренившаяся, наперекор фактам, легенда о легкомысленном и поверхностном отношении автора «Чайльд Гарольда» и «Дон Жуана» к собственным произведениям служила удобным предлогом для того, чтобы сдать в архив его революционно-романтическую поэзию, столь враждебную, а потому и ненавистную всем пособникам и защитникам буржуазного своекорыстия, деспотизма и ханжества. Героический образ Байрона — Прометея XIX в., поэта-мыслителя и борца, объявлялся и объявляется лишь маской, за которой будто бы скрывался тщеславный, самовлюбленный и, конечно же, прежде всего нравственно, душевно и физически больной аристократ, повеса и денди. Больной и потому, что в глазах современных декадентов сама поэзия есть лишь форма псевроза, и потому, что удобнее и хитрее «объяснить» болезнь муки духовных и политических исканий поэта, который рвался к революционному общественному действию и с кровью «выламывался» из привычной привилегированной среды, отстаивая свое право и долг свободно мыслить, чувствовать и писать. J

Белинский проициательно уловил ложную тенденцию биографической школы в зарубежном байроповедении и высмеял «эмпирических критиков», уже тогда старавшихся объяснить ненормальностями личной судьбы, несчастьями, болезнями и дурным нравом Байрона горечь и страстность его свободолюбивой поэзии.

«„Видите ли, — говорят они, — насмешливо писал Белинский о подобных критиках, — он был несчастен в жизни



ни, и оттого меланхолия составляет отличительный характер его произведений“. Коротко и ясно! Этак легко можно объяснить и мрачный характер поэзии Байрона: критика будет и недолга и удовлетворительна. Но что Байрон был несчастен в жизни—это уже старая новость: вопрос в том, отчего этот одаренный дивными силами дух был обречен несчастию? Эмпирические критики и тут не задумаются: раздражительный характер, ипохондрия,— скажут одни из них,— и расстройство пищеварения, прибавят, пожалуй, другие, добродушно не догадываясь в низменной простоте своих гастрических воззрений, что подобные малые причины не могут иметь своим результатом такие великие явления, как поэзия Байрона»<sup>1</sup>.

Тенденции, подмеченные и осмеянные Белинским, в наше время, в пору невиданного обострения идейно-политической борьбы, в том числе и в вопросах истолкования классического наследства, приобрели гипертрофированный, уродливый характер. От «добродушия» мещанских криво толков о Байроне, над которым подшучивал Белинский, теперь не осталось и следа. Теккерей, в сущности, продолжавший в «Ярмарке тщеславия» сатирическую линию «английских» песен «Дон Жуана», но вместе с тем отдавший дань филистерскому недоверию викторианской Англии к Байрону-вольнодумцу и бунтарю, мог еще довольно благодушно острить над тем, как выиграло бы творчество Байрона от перемены его меню («Ах, каким поэтом стал бы Байрон, если бы он питался регулярно, дал бы себе растолстеть, раз природа судила ему быть толстым,— и не отравлял бы свой ум мерзкими пилюлями из опия и острым уксусом, от которых нравственность его засыпала, а чувства — прокисали! Если бы этот человек с уважением относился к своему обеду, он никогда бы не написал «Дон Жуана»...») <sup>2</sup>. В иронии Теккерей проявлялась и его отчужденность от Байрона, но вместе с тем и понимание всей пошлости пародируемых им суждений обывателей о творчестве великого поэта.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., т. 2, стр. 484—485.

<sup>2</sup> W. M. Thackeray. Memorials of Gormandizing. «Fraser's Magazine», June 1841. Цит. по кн.: «Byron's Don Juan», vol. IV. Notes on the Variorum Edition. By Willis W. Pratt. Austin, Univ. of Texas Press, 1957, p. 313—314.



Ныне эта обывательская пошлость, озлобленная и уверенная в своей безнаказанности, отбрасывает всякую видимость «добродушия» в своем лжетеолковании наследия Байрона. Беззастенчиво эксплуатируя интерес широких читательских кругов к личности поэта и его трудной и яркой судьбе, эта воинствующая пошлость наводняет книжный рынок множеством то откровенно бульварных, то квазинаучных биографий, в которых творчество Байрона предстает чуть ли не как случайный и уж конечно не самый главный факт его жизни, а развитие его взглядов на искусство и действительность замалчивается вовсе.

В романе английского писателя Кингсли Эмиса «Здесь мне правится» (1958) есть любопытный эпизод. Молодой литератор Бауэн отплывает в Португалию. На борту парохода, прощаясь с английскими берегами, он невольно вспоминает знаменитые строки Байрона: «Опять Гарольд, изгнавший добровольный, пустился в путь...» Но тут же он спешит мысленно оправдаться перед самим собой, что погрешил, предавшись столь старомодным воспоминаниям. Ведь на самом-то деле, успокаивает он себя, он перечитывал Байрона в последний раз только для того, чтобы расширить размеры своей рецензии на очередную биографию поэта, а такое чтение никак нельзя считать добровольным!

Этот квазиемористический эпизод по-своему поучителен: он показывает, в каком пренебрежении находится в буржуазной Англии наследие одного из ее величайших поэтов.

Было бы несправедливо отрицать заслуги английского и американского байроноведения. За сорок лет после окончания первой мировой войны прежние классические собрания поэтических сочинений, дневников и писем Байрона, вышедшее под редакцией Кольриджа и Протера в 1898—1901 гг., пополнилось новыми важными публикациями (из которых следует в особенности отметить двухтомное издание переписки поэта под редакцией Джона Меррея, куда вошли многие рукописные материалы, сохранившиеся в архивах этого наследника первого издателя сочинений Байрона). Большую ценность представляет четырехтомное издание «Доп Жуана» Байрона (с вариантами), подготовленное Стеффаном и Праттом (1957). Вышел ряд содержательных исследований, посвященных отдельным периодам жизни Байрона и творческой истории некоторых важ-



нейших его произведений; отметим, например, книги Пратта «Байрон в Саутвелле» (Pratt. Byron in Southwell, 1948), Борста «Первое паломничество лорда Байрона» (Borst. Lord Byron's First Pilgrimage, 1948), Клайна «Байрон, Шелли и их кружок в Пизе» (Slime, Byron, Shelley and their Pisan Circle, 1952) и другие. Книжки этого рода рассчитаны, однако, по преимуществу на сравнительно узкий круг специалистов. А одновременно с ними шумно рекламируются и гораздо более широко распространяются сенсационные биографии, где поэтическое творчество и общественная деятельность великого революционного романтика пренебрежительно отодвигаются на второй план, чтобы дать простор пошлым сплетням и прямой клевете, облеченным в модную и претенциозную форму научно-образных психопатологических «изысканий».

В нашей печати уже была дана оценка некоторым из этих книг, имя которым поистине легион, как, например, «Байрон. Последнее путешествие» Никольсона или «Байрон. Обзорение царства ханжества и рассечение байроновского „эго“» Вальями. Поток их не прекращается и в последние годы. Давняя ненависть мещан и обывателей к Байрону, отмеченная еще Пушкиным в известном письме П. А. Вяземскому<sup>3</sup>, в наше время усилилась во много крат. Все те, кому ненавистна мысль о гражданском долге художника перед обществом, все те, кто хотел бы затоптать в грязь идеалы свободы, независимости и человеческого достоинства, воспетые Байроном, не могут не видеть в нем своего злейшего врага. Беззастенчиво злоупотребляя благородной откровенностью, с какою сам Байрон говорил о себе в письмах друзьям и в дневниках, они жадно подбирают все заплеванные крохи старых сплетен, слухов и вымыслов и рисуют свой — карикатурный, уродливый — образ Байрона, который кажется только что сошедшим со страниц модного романа «психоаналитической» школы.

Примером может служить недавно вышедшая в Англии биография Эйлип Бигленд «Лорд Байрон» (1956), опубликованная одновременно в США под более хлестким заглавием: «Страсть к возбуждению. Жизнь и личность невероятного лорда Байрона».

<sup>3</sup> См. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. Изд. АН СССР, стр. 243—244.



«Неужели этот худосочный изнеженный человек, с растрепанными седеющими кудрями, в костюме, ужасающе скроенном итальянским портным, — действительно автор «Чайльд Гарольда», «Лары» и «Манфреда»? <sup>4</sup> — так мысленно восклицает, по воле Эйлин Бигленд, одна из соотечественниц и близких знакомых поэта, леди Блессингтон; и это, пожалуй, единственные строки во всей книге, с которыми до некоторой степени согласится читатель. В самом деле, невозможно поверить, чтобы тот самовлюбленный позер и пошлый развратник, облик которого рисует Бигленд, и был подлинным Байроном, «властителем дум» передовых людей своего времени, поэтом, который, как писал о нем Гейне, «в муках открывал новые миры». Да и что за дело бойкой беллетристке до этих мук — мук творчества и борьбы! И она на скорую руку подмалевывает жалкий, безжизненный манекен, прозванный ею лордом Байроном, так что он становится скорее похожим на декадентствующего Дориана Грея из романа Уайльда, с его темными тайными пороками, сибаритской изнеженностью и всепоглощающим эгоизмом. Стихи Байрона Бигленд цитирует редко и говорит о них мало. Это и неудивительно. Они бы противоречили самым вопиющим образом всему направлению книги. Напряженность и неустанность творческого труда Байрона поистине изумительны. Написанное им за два десятилетия бурной, менее всего кабинетной жизни составляет (в упомянутом выше издании Кольриджа и Протеро) семь томов стихов и шесть томов прозы. Но именно эта важнейшая духовная, творческая биография Байрона и не находит для себя места в биографии, сочиненной Эйлин Бигленд.

Подобный подход к истолкованию Байрона получает своего рода «теоретическое» обоснование в претенциозном «психологическом» этюде французского литератора Шарля Дю Бос «Байрон и потребность в фатальности», новое дополненное издание которого вышло в Париже в 1957 г. Дю Бос посвятил свое сочинение Андре Жиду, что уже позволяет догадываться, в каком сугубо декадентском «ключе» написана вся книга. С самого начала Дю Бос цинично провозглашает свой принцип исследования: его не инте-

<sup>4</sup> Eileen Bigland. Lord Byron. London, 1956 (америк. изд.: Passion for excitement. The life and personality of the incredible lord Byron. N. Y., 1956), p. 224.



ресует ни жизнеописание, ни эстетический анализ произведений Байрона. Его этюд «является чисто психологическим, даже, в данном случае, точнее было бы сказать *зоологическим*, так как здесь меня интересует отнюдь не психика, а порода: Байрон в моих глазах прежде всего человеческое *животное*...»<sup>5</sup>.

Нигилистическое, озлобленное отрицание общественной гуманистической природы искусства определяет весь дух этой книги. Творчество, с точки зрения декадента Дю Боса, — лишь предельно субъективное, эгоцентрическое «самовыражение» больного «я» поэта. Байрон, уверяет автор, был одним из «тех, кто пишет только для того, чтобы растревлять свою рану»<sup>6</sup>. Сноб, «выскочка», «не джентльмен», как аттестует его Дю Бос, Байрон якобы стал поэтом лишь благодаря пресловутому «ипсесту», давшему ему возможность, подобно дикому зверю в клетке, терзать себя самого, свою жену и сестру. Все «действительно стоящие произведения» Байрона, по мнению Дю Боса, представляют собой не более, как воспроизведение событий его семейной жизни 1812—1816 гг.<sup>7</sup> Трудно представить себе, как можно истолковать в согласии с этой «концепцией» такие, уж наверное «стоящие», произведения Байрона, как сатирическую эпопею «Дон Жуан» или великолепные политические поэмы-памфлеты 20-х годов. Но Дю Бос с легкостью выходит из положения. «Ведь 25 апреля 1816 года, по ходу событий, жизнь Байрона кончилась; больше с ним ничего не произойдет, — разве только не считать завершения ее смертью в Греции»<sup>8</sup>, — заявляет он. Так, одним взмахом пера перечеркивается восьмилетний период замечательных творческих свершений, период создания «Шильонского узника», последних песен «Чайльд Гарольда», «Кайна», «Беппо» и «Дон Жуана», период политического возмужания Байрона, отдающего все силы и, наконец, самую жизнь национально-освободительной борьбе народов. Еще бы — этого настоящего, живого Байрона не посадишь в клетку как «человеческое животное» на потеху декадентским психоаналитикам; и с ним Дю Бос предпочитает не знаться.

<sup>5</sup> См. Charles Du Bos. Byron et le besoin de la fatalité. Paris, Corr  a, 1957, p. 13 (Курсив мой. — А. Е.).

<sup>6</sup> Там же, стр. 23.

<sup>7</sup> Там же, стр. 281.

<sup>8</sup> Там же, стр. 282.



Те тенденции к декадентской фальсификации биографии и творчества Байрона, которые так обнаженно проявляются в сочинениях, подобных книгам Бигленд или Дю Боса, сказываются и в некоторых более солидных изданиях, претендующих на академическую объективность. Нельзя отрицать научного значения опубликованного Текасским университетом в США под редакцией Э. Дж. Ловелла свода воспоминаний современников о беседах с Байроном. Этот объемистый том под заглавием «Его лицо, его голос», где свидетельства различных собеседников Байрона расположены в хронологическом порядке, дает в совокупности яркую картину той борьбы интересов, страстей, симпатий и антипатий, в центре которой стоял Байрон. Но нельзя не заметить, во-первых, что составитель и редактор тома предпочел воздержаться от всяких критических комментариев и оценок, приводя рядом, на равных правах, и правдивые воспоминания очевидцев, и сплетни, переданные из вторых рук (вроде пресловутых «разоблачений» Бичер-Стоу), и лжесвидетельства, опровергнутые самим Байроном. По мнению Ловелла, задача читателя в том, чтобы наслаждаться ироническими эффектами «коми-трагедии», какой он считает жизнь Байрона. Вступительная статья Ловелла повторяет в конденсированном виде все пошлости и мерзости, которые уже давно успели стать избитыми общими местами в беллетризованных биографиях Байрона. Объявляя великого революционного романтика «хамелеоном по натуре»<sup>9</sup>, автор приписывает ему «сенсационные черты характера»<sup>10</sup>. «Юморист-романтик, солдат-поэт, капризный литературный лев, разжиревший на одобрении света и презиравший общественную мораль, однобрачный повеса, сексуальный атлет с экспериментальной жилкой гомосексуализма, гений с привкусом обыденности и даже вульгарности...»<sup>11</sup> — такова безвкусная и фальшивая характеристика Байрона в этом университетском академическом издании.

Среди биографических публикаций последнего десятилетия выделяется, бесспорно, книга Ирис Ориго «Послед-

<sup>9</sup> «His Very Self and Voice». Collected conversations of lord Byron. Ed. with an introduction by Ernest J. Lovell. N. Y., Macmillan, 1954, p. X.

<sup>10</sup> Там же, стр. XI.

<sup>11</sup> Там же, стр. X—XI.



няя любовь»<sup>12</sup>, вышедшая в Лондоне в 1949 г., а в 1957 г. изданная во французском переводе с предисловием Андре Моруа в Париже.

Новые письма Байрона представляют большой интерес и для биографа, и для исследователя творчества поэта. Они не только позволяют воссоздать полнее и подробнее историю его отношений с Терезой Гвиччиоли, в обществе которой он провел последние годы жизни в Италии и которая сумела, будучи фактически его гражданской женой, хотя бы на время создать для него тот семейный очаг, какого он был лишен в своем браке с Аннабеллой Мильбэнк. Письма эти воспроизводят, в сущности, выразительный психологический автопортрет Байрона — сдержанного даже в выражении самой пылкой страсти, врага прекраснодушной риторики, красивых фраз и литературных «романтических» условностей.

Переписка Байрона с Терезой Гвиччиоли имела интимный характер. Байрон избегал касаться в своих письмах к ней и политической борьбы, горячо его волновавшей, и своего литературного творчества. Книга Ориго, однако, имеет то преимущество перед большинством новейших биографий Байрона, что не игнорирует и не преуменьшает значения этих сторон его жизни. Комментарии автора вносят и кое-что новое в обрисовку деятельности Байрона в Италии, когда он стал в центре подпольного карбонарского движения и когда, по меткому замечанию Ориго, полицейские отчеты (поныне хранящиеся в архивах Венеции, Болоньи, Равенны, Флоренции, Пизы, Луки и Ватикана)

---

<sup>12</sup> Iris Origo. The Last Attachment. The Story of Byron and Teresa Guiccioli as told in their unpublished letters and other family papers. London, 1949; Iris Origo. Le dernier amour de Byron: Teresa Guiccioli. Préface de André Maurois, Paris, Plon, 1957.

В основу этой книги легли неизвестные до того времени международному байроповедению находки, обнаруженные в шкапулке Терезы Гвиччиоли, хранившейся в течение семидесяти пяти лет после ее смерти у ее наследников, графов Гамба. Помимо личных реликвий и сувениров, а также писем и дневников самой Терезы Гвиччиоли, в этой шкапулке были найдены 149 адресованных ей писем Байрона, относящихся к периоду с 22 апреля 1819 г. по 17 марта 1824 г. Почти все они написаны по-итальянски (за исключением сравнительно немногочисленных писем из Греции, которые Байрон, по желанию Терезы, писал по-английски, так как в разлуке с ним она хотела совершенствоваться в английском языке).



как «постоянный аккомпанемент»<sup>13</sup> сопровождали изо дня в день все его действия.

Полицейские шпионы, приставленные к Байрону, оказывались иногда проникательнее, чем иные из его новейших биографов, старающихся всячески преуменьшить значение его революционной общественной деятельности, сведя всю жизнь великого поэта к психозам или причудам «расщепленного» сознания. «Романтики»<sup>14</sup>, — писал крупному австрийскому шпиону Джузеппе Вальтанколи один из его тайных корреспондентов, — образуют банду, которая намерена погубить нашу литературу, нашу политику и нашу страну. Лорд Байрон, конечно, их поборник, и вы допустите ошибку, если поверите, что он только и занят тем, чтобы наставить рога Гвиччиоли. Он похотлив и крайне безнравственен, но быстро устает от предметов своей любви... В политике, напротив, он верен»<sup>15</sup>.

Сама Ориго, в отличие от многих новейших биографов Байрона, более высоко оценивает значение его деятельности в рядах карбонариев, которых она, нарушая верность исторической перспективы, сопоставляет с партизанским движением Сопротивления в Италии времен второй мировой войны. Проживи Байрон еще несколько лет в Италии, он мог бы пайти смерть в восстании 1831 г. и стать «геро-ем итальянской войны за независимость»<sup>16</sup>, — пишет Ориго. Она указывает, что одной из причин той односторонности, с какою большинство биографов изображает жизнь Байрона в Равенне, является то обстоятельство, что самые интересные документы о деятельности карбонариев исчезли, в частности личные записки Байрона на эту тему. В июле 1823 г., перед отплытием из Ливорно в Грецию, Байрон, по словам Ориго, «передал эти записки вместе с другими документами своему венецианскому другу Менгальдо, не желая, очевидно, доверить столь опасные бумаги семейству Гамба, которое собиралось вернуться в Романью. Менгальдо, однако, сжег конверт, не вскрыв его, «на берегах Адриатики», — и таким образом все, что Бай-

---

<sup>13</sup> I. Origo. The Last Attachment, p. 103.

<sup>14</sup> Речь шла об организации, носившей название, происходившее от итальянского «Roma antica» — древний Рим, и стремившейся к восстановлению свободы и независимости Италии.

<sup>15</sup> I. Origo. The Last Attachment, p. 106.

<sup>16</sup> Там же, стр. 15.



роп мог бы рассказать нам о тайнах карбонариев, исчезло бесследно»<sup>17</sup>.

Книга Ориго выделяется среди множества новейших биографий Байрона и своей солидной документальной основой<sup>18</sup>, и отсутствием претензий на пошлую, а зачастую и клеветническую, «беллетризацию» жизни Байрона в духе фрейдистского психоанализа или бульварных романов. «Я привела подробности о действующих лицах и об окружающей их обстановке, но я остерегалась «романизировать» сюжет или злоупотреблять «местным колоритом». Все, что я говорю в этой книге, может быть проверено», — пишет автор во введении<sup>19</sup>. Однако комментарии, которыми Ориго сопровождает публикуемые ею материалы, грешат тем же лжепсихологизмом, что и большинство новейших биографий Байрона. Отдавая должное роли Байрона как участника национально-освободительной борьбы в Италии и Греции, она видит решающие побудительные мотивы его политической деятельности в мелочных и пошлых чувствованиях, приписываемых ею великому поэту. Подобно Никольсону и Квеннелу, Вальями, Дю Босу и Бигленд, она игнорирует общественные убеждения и симпатии Байрона — стойкого врага реакции, борборника свободы, предпочитая ссылаться на «всегдашнюю трепетную чувствительность»<sup>20</sup> его нервов и на болезненно раздраженное самолюбие, заставлявшее его якобы искать способа оправдать себя в мнении знатных соотечественников. «Его авантюра (!) в Италии<sup>21</sup>, как и авантюра в Греции, вдохновлялась одним и тем же мотивом, — уверяет Ориго, — желанием реабилитировать себя в глазах своих соотечественников»<sup>22</sup>.

Ирис Ориго, к сожалению, следует здесь той дурной традиции, которая прочно укоренилась в буржуазном байроноведении и которая сводится к ироническому третированию всех свободолюбивых, революционных стремлений и действий Байрона как аристократической причуды,

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> В «Приложении» к книге автор подробно характеризует различные рукописные документы, имеющие отношение к Байрону, хранящиеся в итальянских архивах и библиотеках, а также в Англии и США.

<sup>19</sup> I. Origo. The Last Attachment, p. 8—9.

<sup>20</sup> Там же, стр. 17.

<sup>21</sup> Речь идет об участии Байрона в карбонарском движении.

<sup>22</sup> I. Origo. The Last Attachment, p. 17.



позерства или самообмана. В духе этой традиции героический конец, который Байрон нашел в борющейся Греции, трактуется не больше не меньше, как... бегство от жизни, как тот самый трусливый антиобщественный «эскепизм», во славу которого написано столько бумаги современными декадентами. «Он терял время в переписке с Греческим комитетом в Лондоне, потому что это, казалось, давало ему законную возможность спастись бегством»<sup>23</sup>, — развязно пишет о Байроне некая Изабель Кларк. Она приписывает Байрону полную душевную опустошенность, изображая то, что было последним подвигом, достойно завершившим его жизнь, как жалкое моральное поражение. «Байрон как он был. Не тот поэт внезапной небывалой славы, чье имя было когда-то у всех на устах, чья красота заставляла грезить наяву, центральная фигура легенды, которой предстояло расти и расти с годами, — но хромой, разбитый, изможденный человек, полный мрачных предчувствий о будущем, удрученный крушением своих надежд и утратой близких, готовый отступить от того плуга, за который он по неосторожности взялся, — но еще более терзаемый боязнью, что его подымут на смех Гобгауз и все остальные...»<sup>24</sup>.

На этих пошлостях не стоило бы останавливаться, если бы они не были столь характерны для целого направления в современном зарубежном байроноведении, — притом направления едва ли не самого распространенного и влиятельного. К этому направлению примыкает и недавняя трехтомная биография Байрона, написанная американским историком литературы Лесли А. Марчендом<sup>25</sup>. В этом подробнейшем эмпирическом своде фактов детальнейшим образом разобраны все перипетии любовных связей Байрона, все мелочи его быта, его размолвок с друзьями, его отношений с издателями. Но для главного — для поэзии Байрона — в этих трех толстых томах почти не нашлось места. «О Байроне-поэте они сообщают нам мало, — так мало, и это малое — столь несерьезно, что дерзкий критик мог бы спросить — почему, собственно, был предпринят этот огром-

<sup>23</sup> Isabel C. Clarke. Shelley and Byron. A Tragic Friendship. London, Hutchinson and Co, 1934, p. 286.

<sup>24</sup> Там же, стр. 297.

<sup>25</sup> Leslie A. Marchand. Byron. A Biography, vol. 1—3. N. Y., Knopf, 1957.



ный труд»<sup>26</sup>, — пишет в рецензии на книгу Марченда шотландский литературовед, доцент Глазговского университета Эдвин Морган.

Углублившись в проблемы наследственности Байрона, подробности его болезней, диеты и пр. и пр., Марченд даже не пытается всерьез осмыслить общественно-исторические факторы, формировавшие характер и мировоззрение Байрона. Его идейная связь с просветительством, вне которой нельзя понять ни вольподумства и богоборчества Байрона, ни его пылкой реабилитации земных, плотских человеческих страстей, в сущности, игнорируется Марчендом, лишь мимоходом упоминаящим о нескольких книгах французских «деистов», прочтенных Байроном в юности.

Вразрез с исторической правдой трактуются и политические выступления молодого поэта. Говоря о первой парламентской речи Байрона — его знаменитом выступлении в защиту ноттингемских «разрушителей машин», — биограф осмеливается обвинять его в том, что он «паяжил драматический капитал (!) на бедствиях рабочих»<sup>27</sup>. Что же касается горького разочарования Байрона в парламентской деятельности, то Марченд и здесь ищет не общественно-исторического, а узко-эгоистического объяснения дела, — и вполне удовлетворен собою, поделившись с читателями предположением, что Байрона, вероятно, смущала мысль о том, не смотря ли члены парламента на его хромую погу<sup>28</sup>.

Поистине, о вопиющем оскудении буржуазной науки свидетельствуют подобные изыскания!

Искажение общественного и творческого облика Байрона во многих посвященных ему книгах имеет столь вопиющий характер, что вызывает протест в академической среде. Попытки защиты и реабилитации Байрона, иной раз, однако, оказываются сами несколько двусмысленными в силу несостоятельности той методологии, из которой они исходят.

Так, например, проф. Вильсон Найт справедливо критикует таких «развенчателей» Байрона, как Никольсон, Квеннел, Вальями и другие, требуя, чтобы Англия оценила

<sup>26</sup> Edwin Morgan. Byron: Poet or Hero? «The Glasgow Herald», 1958, May 10.

<sup>27</sup> L. A. Marchand. Byron, vol. 1, p. 320.

<sup>28</sup> Там же, стр. 323.



по достоинству своего великого поэта, предлагая учредить национальные байроновские фестивали, которые сделали бы творчество Байрона достоянием народа. Но две книги Найта о Байроне («Байрон. Христианские добродетели» — Lord Byron. Christian Virtues, 1952, и «Брак лорда Байрона. Свидетельство звездочек» — Lord Byron's Marriage. The Evidence of Asterisks, 1957), к сожалению, вдохновляются той же квазинаучной, лжепсихологической методологией, что и книги его противников. Нам столь же трудно разделить точку зрения на Байрона, высказанную Найтом в его первой книге (где он восхваляет автора «Каина» и «Дон Жуана» как воплощение всех «христианских добродетелей», начиная при этом с его любви к животным, а затем уже переходя к его любви к людям), как и согласиться с «концепцией», развернутой во второй книге. Здесь Найт целиком сосредоточивается на подробнейшем рассмотрении всех документальных свидетельств, относящихся к пресловутой проблеме причин крушения семейной жизни поэта. К прежней гипотезе о связи Байрона с его сводной сестрой Августой Ли Найт добавляет другую, полагая, что гомосексуальные вкусы, привитые якобы Байрону в школой и пребыванием в Турции, могли сказаться в его отношениях с женой. Какова бы ни была степень «доказуемости» этого предположения (которое неизбежно может быть лишь гадательным), чудовищным представляется то фантастическое упорство, с каким автор собирает всевозможные крохи «доказательств», опираясь (как показывает самый подзаголовок его книги) в большей мере на недомолвки и пропуски — «свидетельство звездочек», — чем на осязаемые факты). Но еще более чудовищны те обобщения и выводы, которые делает Найт из своей «теории». Из алькова и спальни он вытаскивает ее на площадь, делая свою гипотезу ключом, отмыкающим якобы все секреты *общественных*, освободительных порывов Байрона. По мнению проф. Найта оказывается, что сочувствие Байрона угнетенным нациям и порабощенным классам было лишь модификацией все того же сексуального извращения, присущего якобы его психике. «...Все его поэтические и нравственные устремления коренились в инстинкте, который общество предавало анафеме», — пишет Найт. «Сквозь всю его жизнь проходит все та же схема: идеализированная и страстная любовь к молодежи, и сексуальная и материнская, сопро-



вождаемая инстинктами покровительства и воспитания, и расширяющаяся до служения человечеству вообще, поддержки угнетенных и освобождения молодых наций»<sup>29</sup>.

Тот процесс «разобществления» личности, который Горький считал столь характерным знамением упадка и крушения буржуазной культуры, по-своему наглядно отражается и в подобных «изысканиях».

Меряя личность Байрона унылым стандартом современной декадентской раздвоенности, фрейдистских психопатологических «комплексов», его новейшие биографы и комментаторы стараются «выключить» поэта из социальной и политической борьбы его бурного времени. Они отказывают великому революционному романтику, «властителю дум» передовых людей своего времени, и в цельности характера и в цельности вдохновения. Создатель «Чайльд Гарольда», «Каина» и «Дон Жуана» предстает в их писаниях как жалкий пигмей-невропат, судорожно принимающий эффектные позы, чтобы, разыгрывая искусственно выбранную роль, спастись от терзающего его «комплекса неполноценности». Концепция эта не нова: еще в 1927 г. некий Ли Вильсон Додд выдвинул ее в статье, иронически озаглавленной «Золотой комплекс»<sup>30</sup>. Живучесть, которую она обнаруживает поныне, может быть, служит самым наглядным свидетельством тех убогих пошлостей, в замкнутом кругу которых топчется реакционное байроноведение. То, что было обнародовано когда-то в американском еженедельнике, ныне повторяется как последнее слово критики в «высоколобом», снобистском английском журнале «Лондон магэзин». В статье «Байрон: поиски личности» Джон Уэйн, — принадлежащий, как и цитированный выше Эмис, к пресловутой литературной группе «сердитых молодых людей», отказывает Байрону (трактуемому, разумеется, столь же бездоказательно, сколь и безапелляционно, в качестве «невропата») в каком бы то ни было характере. Великий поэт, мыслитель, борец оказывается безликим ничтожеством, «человеком без личности», который искусственно выдумывал для себя то позу романтика, то позу

---

<sup>29</sup> G. Wilson Knight. Lord Byron's Marriage. The Evidence of the Asterisks. London, Routledge and Kegan Paul, 1957, p. 250.

<sup>30</sup> Lee Wilson Dodd. The Golden Complex. «Saturday Review of Literature», 1927, April 9.



сатирика, и писал свои сочинения от их лиц, играя сочиненную самим для себя роль.

«В конце концов, он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному»<sup>31</sup>, — писал о Байроне Пушкин.

Увы, сердитый мистер Уэйн именно в характере-то и откалывает Байрону. «Неспособность установить свою собственную личность», объявляет он, была причиной «невозможных отношений» Байрона с женщинами (этот пункт как самый главный выдвинут на первое место в статье Уэйна!). Но эта же мнимая «безличность» поэта оказывается и решающим обстоятельством творческой биографии Байрона: «по тем же причинам Байрону нельзя было установить вполне удачные отношения со своим поэтическим воображением»<sup>32</sup>.

Действительные факты литературной истории беззастенчиво подтасовываются на глазах читателя так, чтобы поддержать эту «научнообразную» по видимости и антинаучную по существу версию. Да разве не был Байрон поэтом-борцом, Прометеем нового времени? Что ж, мистер Уэйн готов признать за его поэзией «энергию, размах, стремительность, широту охвата», — но тут же аннулирует все эти достоинства, утверждая, что в глубине всего, написанного Байроном, обнаруживается неизменно «центральная робость» (!)<sup>33</sup>, вызванная все той же безличностью или безличностью поэта.

Спрашивается, как же не разгадали этот секрет современники поэта, находившиеся, напротив, — как можно видеть и на примере Пушкина, и на примере Стендаля, Гёте, Гейне и многих других, — под обаянием характера Байрона? Уэйн и здесь не медлит с ответом. Все дело, оказывается, попросту в том, что Байрон «мог играть роль перед толпой»<sup>34</sup>, — уверяет он. В эту же формулу клинической невропатии критик старается вместиť и свободолюбие поэта

<sup>31</sup> А. Пушкин. Полное собрание сочинений. Изд. «Правда», т. 5, стр. 32.

<sup>32</sup> John Waine. Byron: the Search for Identity. «The London Magazine», July 1958, p. 45.

<sup>33</sup> Там же, стр. 50.

<sup>34</sup> Там же, стр. 53.



и его ненависть ко всем видам угнетения и деспотизма. Одержимый сознанием собственной неполноценности, Байрон, по мнению Уэйна, «с большой легкостью отождествлял себя с униженными, потому что в глубине души выбрал для себя ту же роль»<sup>35</sup>. Так, маниакальным позерством изломанного, «безличного» неврастеника «объясняется» поэзия Байрона, имевшая поистине всемирно-историческое значение в духовном развитии человечества.

Человек пылких страстей и трудной судьбы, лорд, хотя вместе с тем и демократ, как писал о нем Белинский, Байрон разделял множество предрассудков и заблуждений своего времени и своей среды, и даже порывая с ними, в муках и противоречиях находил свой путь поэта-трибуна, который хочет, чтобы его слово «стало молнией». Менее всего он годился бы в положительные герои назидательного семейного романа, какие так любила викторианская буржуазная Англия. Но столь же мало пригоден он, этот Прометей XIX в., и для роли эгоцентричного, развращенного и внутренне опустошенного, вконец обанкротившегося героя новейшего декадентского романа, которую тщетно навязывают ему иные биографы.

«Если хочешь знать произведения Байрона, то надо прочесть их»<sup>36</sup>, — не без иронии пишет в предисловии к своей двухтомной монографии о творчестве Байрона — одной из самых серьезных литературоведческих работ в современной западноевропейской байрониаде — профессор Бордосского университета Робер Эскарпи.

Мысль эта могла бы показаться трюизмом. Но действительное положение вещей в зарубежном байроноведении вполне оправдывает настойчивость, с какой французский исследователь призывает читателей обратиться к подлинному наследию Байрона, отбросив «сенсационные» назойливые биографические домыслы, фальсифицирующие и его личный облик, и его творчество. «Что до биографий, — продолжает Эскарпи, — то их уже слишком много, а список еще далеко не закрыт. Байрона в наше время совсем не читают, а если и читают, то односторонне: спросите у десяти образованных, сведущих в английской литературе

---

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Robert Escarpit. Lord Byron. Un tempérament littéraire. Paris, 1955, vol. I, p. 12.



людей, знают ли они, что такое «Остров», — подсчитайте положительные ответы и сделайте отсюда выводы. Что до Байрона-человека, то о нем всегда известно слишком много. С каким раздражением принужден бывает специалист по Байрону, признавшийся, над какой темой он работает, выслушивать в ответ от снисходительно улыбающегося собеседника: «Байрон? Ах, да, этот хромой... инцест... бунтарство, сатанизм... болезнь века... Миссолонги...» Вот почему надо сразу атаковать эту двойную задачу и нанести удар одновременно с двух сторон. Надо перевести споры о Байроне на почву литературы и, в то же время, восстановить его подлинный, живой облик... Надо выйти из того тупика, где уже столько лет топчется байроническая критика»<sup>37</sup>.

Призыв французского ученого — перенести споры о Байроне на ту почву, которую «не имеют права покидать ни его защитники, ни его противники, ни, наконец, его читатели — на почву литературы»<sup>38</sup> до сих пор остается лишь благим пожеланием относительно преобладающего большинства книг и статей о Байроне, печатающихся в Англии и США. Ироническое отношение к Байрону-поэту стало с давних пор своего рода защитной позой, заняв которую реакционные критики считают себя избавленными от обязанности входить в рассмотрение существа революционно-романтического наследия Байрона. Вряд ли найдется во всей истории английской поэзии хоть один классик, о творчестве которого позволяют себе писать с таким неизменным пренебрежением, с такими презрительными усмешками и недоуменными ужимками, как о «странной» международной репутации Байрона за пределами Англии. Дело доходит до того, что даже сама эта всемирная слава Байрона ставится ему чуть ли не в вину или, во всяком случае, рассматривается как еще одно свидетельство его поэтической неполноценности. «На континенте, по общему мнению, он все еще считается, вероятно, величайшим английским поэтом после Шекспира: личность более пригодна для экспорта, чем поэзия, и сбывается, пожалуй, даже еще более ходко, чем идеи»<sup>39</sup>, — острит Грэхем Хау, автор

<sup>37</sup> R. Escarpit. Lord Byron, vol. I, p. 12—13.

<sup>38</sup> Там же, стр. 21.

<sup>39</sup> Graham Hough. The Romantic Poets. London, «Arrow Books», 1958, p. 98.



недавно вышедшей популярной книжки «Романтические поэты». За этой «коммерческой» фразеологией скрывается недвусмысленно настороженное отношение и к международной славе Байрона, и к тем свойствам его творчества, на которых она основана.

Хау с явным неодобрением отмечает «неанглийскую, неаристократическую страстность»<sup>40</sup> Байрона и сетует на то, что у автора «Чайльд Гарольда» «искусство принуждено подчиняться жизни и опыту». «Байрон,— продолжает Хау,— никогда бы не смог понять проводимого м-ром Элиотом различия между человеком, который страдает, и поэтом, который творит»<sup>41</sup>.

Рассуждение это характерно во многих отношениях. Знаменательна уже сама ссылка на Элиота: трудно выбрать более неподходящую меру для определения своеобразия пламенного, бунтарского, насквозь земного и человеческого творчества Байрона, чем мертвенное, застывшее в мистической судороге творчество автора «Полых людей», «Великопостной среды» и «Опустошенной земли». Характерно и невольное признание того, в чем и состоит, пожалуй, главная особенность и главное достоинство революционно-романтического искусства Байрона,— его страстного участия в судьбах «страдающих людей». Действительно, как вынужден отметить Хау, Байрона «нельзя трактовать с той эстетической отчужденностью, какую предпочитает современная критика»<sup>42</sup>. Метод формально-эстетического анализа особенно явно обнаруживает свою несостоятельность перед лицом столь огромного *общественного* явления, как поэзия Байрона, и критик принужден это констатировать. «При всем своем эгоизме, Байрон был более озабочен Европой, историей, движением человеческих судеб, чем кто-либо из его современников. Поэтому его надо читать *in extenso* (широко.— *A. E.*). Его большие темы и свободный стиль не годятся для выхватывания клочков, и нынешняя мода на детальный анализ коротких выдержек и на отделение поэзии от ее исторического контекста вряд ли может воздать ему должное»<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Там же, стр. 99.

<sup>41</sup> Там же, стр. 106.

<sup>42</sup> Там же, стр. 98.

<sup>43</sup> Там же, стр. 108.



Эти оговорки не мешают, однако, самому Хау с высокомерной Ironией третировать романтические искания Байрона-поэта и мыслителя, совершенно отвлекаясь в оценке большинства его произведений от того самого «исторического контекста», в котором они возникли. Он презрительно отзывается о «Манфреде» и еще более презрительно — о «Каине». «Сатанинско-прометеевская поза ранних поэм»<sup>44</sup> кажется ему только смешной условностью. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» он усматривает сочетание «довольно поверхностного либерализма»<sup>45</sup> с «традиционной лексикой и, в общем, банальным ритмом»<sup>46</sup>.

Лирика Байрона оценивается столь же пренебрежительно. «Стих Байрона был обычно слишком растрепан, а его эмоции — слишком велики (?) и неряшливы для той концентрации, которой требует лирика», — уверяет, не обременяя себя поисками доказательств, Грэхем Хау. «Гирлянды из штукатурки или бумажные розетки», — вот что такое, по развязному определению этого ценителя малых чувств в поэзии, те лирические шедевры, полные нежности, негодования, трагического отчаяния, которыми восхищались Лермонтов, Белинский, Гейне и Блок. Байрон-лирик, извольте ли видеть, был недостаточно поглощен «самим процессом творчества»<sup>47</sup>, он не только писал, но и чувствовал и мыслил, — и это уже делает его в глазах современных ревнителей «чистого» искусства поэтом второго, если даже не третьего сорта.

На книжке Хау можно было бы и не останавливаться столь подробно, если бы она не представляла собой чрезвычайно типический пример того, в каком ложном свете преподносит широкому читателю наследие Байрона буржуазное литературоведение даже тогда, когда оно пытается сохранить видимость объективности.

Упреки в «слишком больших эмоциях», в «растрепанности» и «неряшливости» чувств и стиха, ставшие ходячей монетой в современном байроноведении, призваны придать видимость академического благообразия той педвусмысленной антипатии, с какой относятся к поныне живому Байрону всевозможные литературные снобы и формалисты

<sup>44</sup> Graham Hough. The Romantic Poets, p. 111.

<sup>45</sup> Там же, стр. 100.

<sup>46</sup> Там же, стр. 101—102.

<sup>47</sup> Там же, стр. 105.



Стоит им перейти от общих фраз к конкретной аргументации, как природа и сущность этой антипатии проступают наружу с полной ясностью.

В уже упоминавшейся выше статье о Байроне Джон Уэйн пытается подкрепить свои рассуждения о «безликости» и «робости» Байрона, в частности, довольно подробным разбором тех знаменитых строф четвертой песни «Чайльд Гарольда» (строфы 150—151), которыми был вдохновлен Лермонтов в «Умиравшем гладиаторе». Советским читателям, признаемся в этом сразу, вряд ли удалось бы угадать направление критической мысли Уэйна, — так чужды всему духу нашей культуры и эстетические, и моральные критерии этого буржуазного литератора. Первое из двух основных обвинений, которые Уэйн предъявляет Байрону по поводу этих двух строф, относится к... банальности предсмертных чувств и мыслей поверженного гладиатора. Он думает о своей хижине на берегах родного Дуная, о жене и осиротелых детях... — казалось бы, что может быть естественнее, человечнее, а потому и поэтичнее? Но естественное и человеческое давно приелось поборникам модернистского изыска, и автор статьи с хорошо разыгранным возмущением пишет о той «пошлости», в которую впал Байрон, позволив своему герою вспомнить в смертный час о родине и семье. «Да, Байрон действительно осмеливается допустить эту колоссальную пошлость, — одну из тех, до которых бы и багром не дотронулся ни один современный писатель»<sup>48</sup>, — восклицает Уэйн. Тем хуже для Байрона, — полагает, очевидно, критик. Тем хуже для подразумеваемых им «современных писателей», — подумает иной читатель, — и не ошибется.

Второе обвинение касается заключительных фраз последней строфы: «Неужели он умрет, и неотмщенным? — Восстаньте, готы! и утолите свою ярость». Уэйн усматривает в этих словах, предвещающих гибель рабовладельческого императорского Рима под напором поработченных им «варварских» народов, лишь пустое нравоучение, механически приклеенное Байроном к описанию кровавых игр в Колизее. А между тем речь шла об одном из самых заветных убеждений Байрона, которое вдохновляло его в трудные годы реакции в борьбе против режимов Реставрации

---

<sup>48</sup> John W a i n e. Byron: the Search for Identity, p. 51.



и Священного Союза. Вера в то, что гнет деспотизма неизбежно порождает отпор, подкреплялась в сознании поэта и уроками антинаполеоновских войн, и опытом национально-освободительных движений в Европе и Америке, и зрелищем рабочих волнений в самой Англии. Романтические картины зловещего Валтасарова пира и гибели полчищ Сеннахериба в «Еврейских мелодиях», образ Немезиды, богини мщения, к которой взывает сам поэт в «Чайльд Гарольде», так же как и символ савана, который ткнут луддиты для своих угнетателей,— все это было поэтической формой выражения еще неясных, но верных в существе своем догадок художника о направлении революционного развития истории народов. Так же как и знаменитое «Проклятие Минервы», предсказывавшее грозный час, когда Англии придется расплачиваться за муки поработенных ею народов, приведенные выше строки о падении Рима из «Паломничества Чайльд Гарольда» выражали глубокую и страстную убежденность поэта в том, что всякий режим угнетения и деспотизма заключает в себе самом предпосылки своей неотвратимой гибели. Уэйн предпочитает игнорировать чрезвычайно жизненный и поныне смысл этих революционно-романтических обобщений Байрона. Для него это только ходульная мораль, пустая риторика. Нужно ли искать более наглядных свидетельств того, какими пигмеями выглядят нынешние модернисты рядом с великанами национальной классики, доспехи которых они раздраженно спешат сдать в архив за ненужностью, потому что им они не по росту.

Сатира Байрона приводит Уэйна в не меньшее раздражение, чем его романтический пафос. «Байрон лежит в грязи, как крокодил и стаскивает к себе своих жертв»<sup>49</sup> — эта злобная в своей нелепости метафора наглядно выдает всю враждебность, с какой относится к великому поэту его критик.

Можно по праву сказать, что эта враждебность сама по себе может служить мерилom той жизненности и актуальности, которой поныне обладает поэтическое наследие Байрона-сатирика. Автор «Дон Жуана», «Бронзового века» и «Видения суда» умел столь блистательно осмеять коронованных, титулованных и денежных паразитов, тюремщи-

---

<sup>49</sup> John Waine. Byron: the Search for Identity, p. 54.



ков и палачей свободы и их прихлебателей, в том числе и литературных ренегатов и льстецов, что даже нынешним их потомкам становится не по себе, когда речь заходит о сатире Байрона.

Назвать его «неанглийским» литератором, чтобы таким образом вовсе отделаться от поэтического наследства этого столь неуживчивого и непокладистого бунтаря, насмешника и вольнодумца, представляется, конечно, самым простым и удобным способом критической расправы с Байроном. Грэхем Хау, прибегший, как помним, к этому выражению, лишь следовал примеру традиционных эстетических авторитетов буржуазной Англии, и прежде всего, примеру того самого Т. С. Элиота, у которого он советовал Байрону научиться эстетскому равнодушию к человеческим страданиям.

Статья Элиота о Байроне, напечатанная незадолго до юбилейного 1938 г., представляется в своем роде настолько поучительной, что к ней следует обратиться, тем более, что сам автор счел нужным снова предать ее гласности, включив ее в недавно изданный сборник своих статей «О поэзии и о поэтах».

Из английских поэтов-романтиков Байрон «наименее симпатичен всем ныне живущим критикам»<sup>50</sup>, — так безапелляционно начинает свой этюд о нем Элиот. Солидаризируясь с самыми реакционными биографами Байрона и, в частности, одобрительно ссылаясь на Дю Боса, объявившего, как помним, в своей книге о Байроне, что последний интересует его исключительно как «зоологическая особь», Элиот объявляет Байрону форменную «войну на уничтожение». Аргументы критика столь же решительны, сколь и бездоказательны. Байрон, уверяет Элиот вслед за Дю Босом, выдумал самого себя<sup>51</sup>. «Его строки кажутся банальными, а мысль его — плоской»<sup>52</sup>. Даже наружность Байрона (уж, казалось бы, какое до нее дело охранителю «чистой» поэзии, который так пренебрежительно отмежевывался и от биографических, и от психологических приемов истолкования искусства в начальных статьях своего сборника!) подвергается озлобленным нападкам. «Это пух-

<sup>50</sup> T. S. Eliot. On Poetry and Poets. London, Faber and Faber, 1957, p. 193.

<sup>51</sup> Там же, стр. 203.

<sup>52</sup> Там же, стр. 201.



мое лицо, свидетельствующее о склонности к полноте; этот слабый, чувственный рот; это беспокойно-пошлое выражение лица и, худшее из всего, этот слепой взгляд, выражающий сознание собственной красоты. Бюст Байрона — это бюст человека, который с головы до ног был страдальческим трагическим актером»<sup>53</sup>. Школярство, тщеславие, шарлатанство, позерство — все эти обвинения, без доказательств, с высокомерным сознанием полной своей безнаказанности, бросаются Элиотом в адрес великого революционного романтика. И даже благородное прометеевское начало поэзии Байрона (с таким высоким уважением отмеченное еще Белинским) служит лишь поводом для новых обвинений Байрона в греховной гордости, «диаболизме» и все том же тщеславии и актерстве.

Но этого мало. Истощив весь запас бранных эпитетов, призванных засвидетельствовать, что Байрон — действительно поэт «неприятный во всех отношениях», Элиот предпринимает еще более отважную критическую операцию. Задача этой операции — не больше, не меньше как уверить читателя, будто Байрон вообще не может считаться *английским* поэтом, — и именно потому, что он будто бы не знал английского языка! Нельзя не отказать здесь Элиоту в известном «новаторстве». Уверения в том, будто бы Байрон — бунтарь, вольнодумец и сатирик — якобы чужды английскому национальному характеру и именно потому были при жизни и остаются поныне столь знаменит за пределами Англии, не раз раздавались в буржуазной английской критике, вплоть до официальной твердыни «Британской энциклопедии». Но, кажется, прямо усомниться в том, что Байрон писал по-английски, до Элиота еще не додумался никто. Впрочем, слово «сомнение» здесь было бы слишком мягко. Элиот нисколько не сомневается в непрерывности своего критического заключения. Он не обинуясь уверяет, что Байрон якобы не только ничего не внес в английский язык, «ничего не чувствовал в его звуках, ничего не развил в значении отдельных слов», но, более того, что он «писал на мертвом или умирающем языке», писал, «как легко мог бы писать по-английски образованный иностранец»<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> T. S. Eliot. On Poetry and Poets, p. 194.

<sup>54</sup> Там же, стр. 201.



Казалось бы, широчайшая прижизненная популярность Байрона среди его соотечественников может служить достаточным свидетельством того, что его стихи не звучали как строки, написанные «иностранцем», да еще на «мертвом языке».

«Каковы бы ни были его грехи, никогда еще богатство и гибкость английского языка не одерживали такого триумфа»<sup>55</sup>, — писала газета «Морнинг хералд» в связи с выходом первых песен «Дон Жуана» в 1819 г.

Общеизвестна невиданная быстрота, с какой раскупались тиражи поэм Байрона. Его читали ремесленники, рабочие, учащаяся молодежь. Радикально-демократическая печать 20—30-х годов, так же как и позднее, в 40—50-х годах, рабочая чартистская пресса, несла его стихи в широкие массы читателей. Но Элиота, конечно, мог бы только отпугнуть такой аргумент в защиту Байрона как *английского* поэта. Недаром в другом месте своего сборника этот ревнитель «чистой поэзии» и «чистой критики» выдает свою реакционную политическую сущность, признаваясь, что ему претит понятие «народа в узком (!) русском смысле слова»<sup>56</sup>.

Вопреки фактам, вопреки истории, он упрямо утверждает, что Байрон «не принадлежал к *этому* народу, к народу Лондона или Англии»<sup>57</sup>.

Однако трудно все же игнорировать вовсе действительное языковое новаторство Байрона, достигшего — особенно в «Бепно» и «Дон Жуане» — совершенно новой для английской поэзии гибкости и выразительности стиха. Элиот выходит из этого затруднительного положения посредством неожиданного «трюка»: он попросту отдает автора «Дон Жуана» в подарок... Шотландии. Пусть Байрон (как сын своей матери, шотландки Кэтрин Гордон), займет свое место рядом с Данбаром и Бернсом, — с этим Элиот готов примириться. В этом случае он согласен даже, сквозь зубы, процедить несколько слов о стилистической оригинальности «Дон Жуана» (особенно тех строк, которые написаны воровским жаргоном!).

<sup>55</sup> Цит. по кн.: «Byron's Don Juan», vol. IV. Notes on the Variorum Edition. By Willis W. Pratt. Austin. Univ. of Texas Press, 1957, p. 294.

<sup>56</sup> T. S. Eliot. On Poetry and Poets, p. 262.

<sup>57</sup> Там же, стр. 201.



Все это, однако, выглядит как вынужденная, скрепя сердце и против воли сделанная уступка. Поэтическое наследие Байрона раздражает Элиота уже самым своим существованием. Он находит, что Байрон вообще писал слишком много: «Объем поэтических сочинений Байрона вызывает уныние в сопоставлении с их качеством. Можно предположить, что он никогда ничего не уничтожал... Мы привыкли ждать от поэзии чего-то концентрированного, чего-то дистиллированного. Но если бы Байрон дистиллировал свою поэзию, то от нее бы вовсе ничего не осталось»<sup>58</sup>.

Безапелляционность этого вердикта свидетельствует сама по себе о вопиющей беспомощности схоластического формализма Элиота перед лицом столь крупного литературного явления, как революционно-романтическое творчество Байрона. Поклонник декадентской поэзии, «дистиллированной» до зауми, освободившей себя и от логики, и от земной человеческой страсти, и от ответственности перед народом, конечно, не может не чувствовать себя чужим в поэтическом мире Байрона, с его бурными драматическими конфликтами и пафосом непрестанных общественных и духовных исканий.

Встречаясь с подобной фальсификацией творчества великого революционного романтика, особенно хорошо понимаешь справедливость того вывода, которым заканчивает свою статью о нем уже цитированный выше шотландский литературовед Эдвин Морган. «Его поэзия,— пишет он о Байроне,— ждет, чтобы ее оценили. Я бы мог даже сказать, что она ждет своего открытия. Полная неспособность современной критики совладать с творчеством этого большого английского поэта говорит о том, как далека «чистая» критика («close criticism») от подлинно значительных жизненных вопросов...»<sup>59</sup>

В педантских нотациях о преимуществах «дистиллированного» поэтического вдохновения, которые Элиот считает себя вправе адресовать Байрону, скрывается прямое искажение истины. Байрон, конечно, не «дистиллировал» своих стихов на манер Элиота. Но было бы совершенно несправедливо полагать,— как это систематически пытается пред-

---

<sup>58</sup> T. S. Eliot. On Poetry and Poets, p. 193—194.

<sup>59</sup> Edwin Morgan. Byron: Poet or Hero?



ставить реакционное байроноведение, — что он относился к своему творчеству с беззаботностью светского денди, который пишет от нечего делать, между прочим, в промежутке между раутами и любовными интригами, и даже не вдумывается в написанное. Если некоторые из ранних писем Байрона и могут, казалось бы, служить подтверждением такого взгляда, то с годами в нем все более крепло сознание своей ответственности как художника и мыслителя, и его работа над поэтическим словом становилась все более внимательной, придирчивой и интенсивной. Об этом можно было бы догадываться даже по тем сравнительно скудным данным, касающимся рукописных вариантов поэм Байрона, которые были приведены в издании его сочинений под редакцией Протеро и Кольриджа<sup>60</sup>.

Вышедшее в 1957 г. «Variorum edition» «Дон Жуана» впервые дало возможность судить о том, какая огромная работа над текстом предшествовала изданию этой поэмы Байрона. Свыше трех с половиной тысяч различных правок в черновиках, 725 целиком вычеркнутых и заново написанных строк в черновой и еще большее количество (807) замененных строк в белой рукописи, — эти и многие другие данные, собранные текстологами, позволяют по-новому оценить взыскательность и глубокую творческую заинтересованность, с какими Байрон оттачивал свой стих. «Рукописи первой песни «Дон Жуана», — подчеркивает, в частности, текстолог Т. Г. Стеффан, — являются поразитель-

---

<sup>60</sup> «Это издание, именующее себя критическим, является таковым только очень частично... Озабоченный, конечно, тем, чтобы сделать более коммерческим формат своего издания, Э. Х. Кольридж оставил втуне большую часть сокровищ, хранящихся в собрании м-ра Джона Меррея, и это содействует возникновению ложного взгляда на технику Байрона... Различные предпринятые нами пробные розыски привели нас к выводу, что следовало бы умножить в пять, а чаще — в десять раз — количество разночтений, указанных Кольриджем, чтобы составить себе точное представление о труде Байрона. На одной странице «Чайльд Гарольда» (песнь III, строфа 7) мы нашли двенадцать не упомянутых им исправлений, поддающихся прочтению, и еще по крайней мере столько же исправлений, скрытых вычерками, которые можно было бы прочесть, только применяя особые способы восстановления рукописи».

Так писал в первом томе своей монографии «Лорд Байрон» проф. Эскарпи (т. I, стр. 205).



ным опровержением общепринятого взгляда... на писательские приемы Байрона»<sup>61</sup>.

Творческие поиски Байрона, на которых мы подробнее остановимся в следующем разделе этой главы, определились его возраставшим сознанием своей общественной ответственности как поэта. Презирая профессиональный снобизм и педаанство литераторов, составляющих замкнутую клику, — тех, кого он высмеивал и в «Английских бардах и шотландских обозревателях», и в «Беппо», и в литературной эклоге «Синие чулки», — он преклонялся перед героическими образами поэтов — народных трибунов и мучеников. Судьба Данте и Тассо была для него волнующим примером истинного служения искусству. Недаром поэмы, им посвященные, — «Жалоба Тассо» и «Пророчество Данте» — отмечают переломный рубеж в истории творчества Байрона.

Показать, как развивались представления Байрона о миссии поэта и его гражданской ответственности перед обществом, как углублялось в соответствии с этим его понимание собственного творчества, и какие уроки для современности заключает в себе, в этом смысле, поэтическое наследие автора «Чайльд Гарольда» и «Дон Жуана» — такова основная задача настоящей главы.

## 2

Когда в спорах с Сувориным и его единомышленниками Антон Чехов опровергал «модные» в литературе конца века упадочные представления о враждебности идейного, «умственного» начала в творчестве — таланту, он, знаменательным образом, сослался на пример Байрона. «Байрон был умен, как сто чертей, однако же талант его уцелел. Если мне скажут, что Икс понес чепуху оттого, что ум у него пересилил талант, или наоборот, то я скажу: это значит, что у Икса не было ни ума, ни таланта»<sup>62</sup>.

Открывший своим читателям новый для них мир поэзии страстей, поэзии бурных, неукротимых и мятежных чувств, Байрон был вместе с тем и поэтом мысли.

<sup>61</sup> «Byron's Don Juan», vol. I. The Making of a Masterpiece. By Truman Guy Steffan. Austin, Univ. of Texas Press, 1957, p. 105.

<sup>62</sup> А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11, М., Гослитиздат, 1956, стр. 602 (письмо А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г.).





*Байрон.*

Гравюра с рисунка Гарлоу.

Только прубой передержкой можно мотивировать, например, безапелляционное утверждение сюрреалиста Герберта Рида, будто Байрон, в противоположность мудрецу-философу Вордсворту, «не претендовал на то, чтобы выразить в своих стихах философское верование, — как мы видели, ему и нечего было бы выразить; скорее, он рассматривал стихотворство как способ «отделаться от мыслей»... Это была сознательно принятая условная поза;



положительное убеждение в том, что жизнь должна быть развлечением, а стихотворство — забавным изыском»<sup>63</sup>.

Точно так же неправ и Квеннел, утверждающий в своем предисловии к переизданию «Дон Жуана», что Байрону присуще чисто инстинктивное, а не интеллектуальное отношение к жизни и творчеству: «Он не пытался систематизировать свои жизненные впечатления, но удовлетворялся тем, что воспроизводил свои эмоции, по мере того, как они проносились в его сознании, подобно теням облаков или лучам света, проносившимся над ландшафтом»<sup>64</sup>.

В действительности, хотя Байрон, слишком хорошо понимая особые эстетические законы поэзии, никогда не приносил ее в жертву дидактическому философствованию, как делал Вордсворт, общие проблемы познания и истины горячо волновали его. При этом — и здесь особенно ярко проявилось своеобразие Байрона, как революционного романтика — вопрос о *познании* мира оказывался по мере духовного возмужания поэта все более тесно связанным с вопросом *действия*. Это накладывало особый отпечаток на понимание Байроном и задач поэзии вообще, и, прежде всего, его собственного творчества.

{ Взгляды Байрона на поэтическое искусство и на свое призвание поэта сложились не сразу. В сложном и противоречивом развитии этих взглядов наряду с общественными обстоятельствами имели некоторое значение и личные факторы. Предрассудки аристократической среды до поры до времени заставляли Байрона, хотя бы по видимости, придерживаться роли знатного дилетанта, который забавляется стихами от нечего делать<sup>65</sup>, пока более важные государственные дела, в которых он призван участвовать как пэр Англии, не займут по праву его внимания. Отсюда и высокомерные насмешки молодого Байрона над професси-

---

<sup>63</sup> Herbert Read. Byron. London, Longmans, Green and Co, 1955, p. 25.

<sup>64</sup> Peter Quennell. Introduction to «Don Juan». London, 1949. «Byron's Don Juan», vol. IV. Notes on the Variorum edition by Willis W. Pratt, p. 322—323.

<sup>65</sup> Этот оттенок, присущий и самому заглавию раннего сборника стихотворений Байрона — «Часы досуга», был еще более подчеркнут эпиграфом: «Он шел, насвистывая, за неимением мыслей».



ональными литераторами, живущими своим гонораром<sup>66</sup>. Отсюда и его демонстративный отказ от вознаграждения за прославленные поэмы 1812—1814 гг. К досаде своего издателя, Джона Меррея, Байрон в течение нескольких лет упорно отказывался связать себя с ним какими-либо денежными обязательствами, предоставляя получать свой гонорар дальнему родственнику, нуждающемуся литератору Далласу и другим.\*

С этими настроениями, по преимуществу, были связаны и многократные, но неизменно нарушавшиеся, несмотря на всю их торжественность и категоричность, заявления Байрона о том, что отныне он навсегда прощается с поэтическим творчеством<sup>67</sup>.!

Едва ли не последний из подобных «зароков» Байрон дает Муру в письме, относящемся к самому тяжелому периоду его жизни — к ранней весне 1816 г., когда злобная травля, последовавшая за его разрывом с женой, вынудила поэта покинуть Англию. Как бы подводя итоги своему творчеству, Байрон с тревогой говорит о том, что «писал слишком много». Но, уверяет он своего друга, «восточные поэмы» ознаменуют конец его стихотворства. «С этими странами и связанными с ними происшествиями начались и кончились все мои подлинно поэтические чувства. Даже если бы я захотел, я бы не мог ничего сделать с другими сюжетами, а эти я, по-видимому, исчерпал. «Горе тому,—

---

<sup>66</sup> Байрон не пощадил даже В. Скотта, попрекнув его в «Английских бардах и шотландских обозревателях» тем, что издатели платят его музе «по полкрене за строчку». Упрек был несправедлив, что признал позднее и сам Байрон. Но в резком суждении молодого сатирика о пагубности для поэзии службы «жестокому Мамоне» была и верная, глубокая мысль. Позднее, в итальянский период своей деятельности, Байрон должен был выдерживать отчаянную борьбу с тем же Мерреем и его советчиками, пытавшимися обуздать его талант, и вынужден был, в конце концов, повзвать со своим давним издателем, чтобы сохранить свою свободу.

<sup>67</sup> Так, в письме из Афин от 14 января 1811 г. Байрон уверял свою мать: «С писательством покончено; и если мое последнее сочинение (т. е. «Английские барды и шотландские обозреватели». А. Е.) убедило свет или критиков в том, что я представляю собою нечто большее, чем они предполагали, то я удовлетворен и не буду более рисковать своей репутацией... Правда, у меня есть еще кое-что в рукописи, но это я оставляю своим преемникам...» (Letters and Journals, vol. I, p. 309). Это «кое-что», о чем так небрежно и вскользь упоминает Байрон, включало и две первые песни «Чайльд Гарольда».



заметил Вольтер, — кто говорит все, что он может сказать о каком-либо предмете». Есть такие предметы, о которых, возможно, я мог бы сказать и еще больше: но их все я покидаю, и слишком скоро»<sup>68</sup>.

Примечательна внутренняя душевная раздвоенность, сказывающаяся в этих заявлениях поэта о его решимости никогда более не братья за перо. В письме к матери Байрон невольно вспоминает о своих неопубликованных поэмах; в письме Муру — о новых темах, которые могли бы вдохновить его... Поэтическое сознание жило в нем даже тогда, когда он отрекался от беспокойной миссии поэта.

В демонстративном нежелании Байрона рассматривать себя как профессионального литератора (позиция, которую ему предстояло пересмотреть только после своего разрыва с Англией и переезда на континент) не следует видеть только дань аристократическим предрассудкам. Словенная гордость молодого человека из знатного рода, болезненно усугублявшаяся бедностью Байрона, сказывалась в нарочитой щепетильности, с какой он отказался от своих авторских прав и бравировал своей независимостью дилетанта в литературе. Но вместе с этим, в недоверии, с каким Байрон смолodu относился к званию поэта, проявлялись и иные, более серьезные и глубокие идейные мотивы.

«Я согласен с вами, что *поэт* — ниже *оратора*»<sup>69</sup>, — писал девятнадцатилетний Байрон своему поверенному в делах Хэнсону, извиняя свои стихотворческие опыты несовершенством, преграждающим ему на ближайшие годы доступ в парламент, где он мог бы подражать в красноречии Шеридану или Фоксу — прославленным ораторам вигской оппозиции.

В школьные годы (как вспоминал позднее сам Байрон в «Разрозненных мыслях») и он сам, и другие рассматривали его первые стихотворения как нечто случайное; его будущее как политического оратора — т. е. активного участника борьбы парламентских партий — казалось предопределенным.

Однако, реальные возможности осуществления гражданских порывов молодого Байрона были весьма ограничены. Окончательное разочарование в парламентской борьбе

<sup>68</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 274.

<sup>69</sup> Letters and Journals, vol. I, p. 126 (письмо от 2 апреля 1807 г.).



пришло позднее, уже после первых блистательных, но безрезультатных выступлений Байрона-«оратора» в защиту мятежных рабочих-луддитов и бесправных ирландских католиков. Но еще не успев занять своего наследственного места в палате лордов, Байрон терзался горькими сомнениями относительно той роли, которую он сможет сыграть здесь в реальных условиях того времени. Эти сомнения недвусмысленно заявляют о себе между строк его сдержанного, но невеселого письма Хэнсону от 15 января 1809 г.

«Я еще не выбрал, на какую сторону мне встать в политике; и не стану связывать себя поспешными заявлениями или обязательствами... Но хотя я не ринусь очертя голову в оппозицию, я буду старательно избегать связей с министерством. Я не могу сказать, что оказываю решительное предпочтение той или другой партии. На одной стороне стоят недавние подголоски Питта, унаследовавшие всю его незадачливость без его талантов; это, может быть, делает их провал более извинительным, но не может уменьшить заслуженного ими публичного презрения. На другой стороне — разношерстные остатки разбитого (worn-out) меньшинства: м-р Уишдхэм, *дважды* менявший свою шкуру, и милорд Гренвилл, который, может быть, и не лишен здравого смысла, но не умеет им пользоваться; а между ними — перебрасываемый из стороны в сторону Сидмаут и сэр Ф. Бэрдетт — как общий *футбольный* мяч, который все пинают ногами и никто не признает своим.

Я буду стоять в стороне, говорить то, что я думаю, но не часто... Я хочу, если возможно, сохранить свою независимость...» <sup>70</sup>.

Письмо это свидетельствовало о большой прозорливости молодого Байрона. Она сказалась не в его благих, но, как показало время, бесплодных мечтах о деятельности одинокого патриота, который проводил бы внутри парламента свою, особую линию, независимо от обеих партий, оспаривающих друг у друга власть. Но саркастическая характеристика обеих этих партий — и тори, и вигов — была на редкость проницательна. Особенно примечательно то, что Байрон, чьи симпатии смолоду склонялись к вигам <sup>71</sup>,

<sup>70</sup> Там же, стр. 209—210.

<sup>71</sup> В стихотворении «На смерть м-ра Фокса» («Часы досуга») он горячо защищал память этого лидера вигской оппозиции против министерства Питта-«Войны», опровергая заявления торийской



очень презво оценивает их действительную роль в парламенте. Выступления левых вигов против коррупции и хищений британских должностных лиц в Индии (и, в частности, прославленные речи Шеридана на процессе Уоррена Гастингса), их попытки отстоять мир с революционной Францией и удержать Англию от вползания в контрреволюционную войну, — все это было в прошлом. «Прогрессивное меньшинство» буржуазии, как указывал Энгельс, характеризуя тогдашний период английской политической истории, «относилось с симпатией к революции, но в парламенте оно было бессильно» <sup>72</sup>.

Иронический отзыв Байрона о плачевной позиции сэра Фрэнсиса Бэрдетта (буржуазного радикала, позднее ставшего одним из лидеров массовой борьбы за парламентскую реформу, но в эту пору, действительно, не имевшего сколько-нибудь серьезного веса в парламентской борьбе) был для того времени довольно верен.

(Байрон сетовал на то, что прошел героический период 1790-х годов, — период революционных событий во Франции и обострения общественной борьбы в Великобритании, период ирландского восстания 1798 г. и политических процессов над деятелями английского революционно-демократического движения, где подсудимые выступали в ореоле героев и мучеников дела свободы.) В его дневнике есть красноречивая запись, сделанная под свежим впечатлением разговора с Шериданом и другими участниками политических конфликтов 90-х годов XVIII в.: «Говорили много о старых временах — Хорн Тук <sup>73</sup> — судебные процессы — показания Шеридана — и анекдоты тех времен, когда я, увы! был еще младенцем. Если бы я был мужчиной, из меня бы вышел английский лорд Эдвард Фицджеральд» <sup>74</sup>. Он

---

прессы, будто смерть Фокса может огорчать только врагов Британии. «Великие имена» Шеридана и Фокса казались ему вдохновляющим, но недостижимым образцом (письмо Хэнсону от 2 апреля 1807 г. *Letters and Journals*, vol. I, p. 126).

<sup>72</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 301.

<sup>73</sup> Джон Хорн Тук (1736—1812) был видным деятелем радикально-демократического движения, одним из руководителей «Конституционного общества».

<sup>74</sup> *Letters and Journals*, vol. II, p. 396 (дневник, 10 марта 1814 г.). Лорд Эдвард Фицджеральд (1763—1798) участвовал в ир-



восхищался нравственной стойкостью деятелей «Корреспондентских обществ» 1790-х годов. «Сила сопротивления, заложенная в этом человеке, дороже всякого таланта в мире»<sup>75</sup>, — писал он, прочитав «Записки» Томаса Холкрофта — сапожника, ставшего позднее актером и драматургом, который активно участвовал в революционно-демократическом движении 90-х годов и был заключен в 1794 г. в тюрьму по обвинению в государственной измене. Вполне вероятно, что и особая симпатия Байрона к Джеймсу Монтгомери, засвидетельствованная и сочувственным отзывом о нем в «Английских бардах», и обращенным к нему стихотворением в «Часах досуга», объяснялась уважением не только к творчеству Монтгомери, но и к его политическому прошлому. «Шеффильдский бард», автор поэм о сопротивлении швейцарских патриотов наполеоновской агрессии («Швейцарский скиталец», 1806) и о муках и борьбе негров-рабов («Вест-Индия», 1809), был, по всей вероятности, известен Байрону и как редактор демократической шеффильдской газеты «Ирида», мужественный сторонник и член «Корреспондентских обществ» 90-х годов, не раз отбывавший тюремное заключение. Резкое противопоставление в «Английских бардах» Джеймса Монтгомери Бордсворту, Кольриджу и Саути, — «Его «Швейцарский скиталец» стоит тысячи «Лирических баллад» и по меньшей мере пятидесяти «выродившихся эпосей»<sup>76</sup>, — могло заключить в себе и намек на ренегатство поэтов «Озерной школы» в противоположность патриотическим заслугам Монтгомери. Интересно и то, что именно в раннем стихотворении (1806), обращенном к Монтгомери, Байрон едва ли не впервые в своей поэзии ставит рядом поэта и патриота: обоим суждена немержнущая слава, которая переживает крушение империй.

Но обращаясь к английской современности, Байрон

---

ландском восстании 1798 г. Обвиненный в государственной измене, он оказал вооруженное сопротивление при аресте, был ранен и умер в тюрьме.

<sup>75</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 372 (письмо Меррею от 5 октября 1816 года).

<sup>76</sup> Poetry, vol. I, p. 331. Слова «выродившиеся эпосей» (degraded epics) взяты Байроном у самого Саути (из предисловия к поэме «Мэдок») и иронически обращены против его собственных поэм (см. там же, стр. 314).



приходил к печальному выводу: «что до *патриотизма*, то это — забытое слово, хотя, может быть, и напрасно»...<sup>77</sup>

«Законы о затыкании ртов» и карательные меры правительства положили конец массовому демократическому движению 1790-х годов, связанному с «Корреспондентскими обществами». А патриотическое вольнолюбие легальной оппозиционной парламентской партии вигов успело изрядно полинять в ходе событий, обнаружив воочию свою своекорыстную подкладку. Трудно представить себе более прощический контраст, чем тот, который довелось испытать на себе Байрону при его первом парламентском выступлении в ряду ораторов оппозиции, оспаривавших правительственный законопроект о смертной казни для разрушителей вязальных машин. В то время как Байрон с негодованием говорил о бедствиях, которые довели до отчаяния изголодавшихся, выброшенных с производства рабочих, и напоминал своим вельможным собратьям, какое великое значение имеет для государства презираемая ими трудовая «чернь», его «соратники»-виги предлагали увеличить ассигнования на шпионаж и провокации среди мятежных рабочих и вменяли в вину правительству не пренебрежение к нуждам народа, а недостаточную заботу о процветании отечественной торговли.

Похвалы его красноречию вряд ли могли в таких условиях смягчить нараставшее в Байроне сознание фальшивости его положения в палате лордов. Как вспоминал он впоследствии, произнося свою первую речь, он «думал скорее о *публике вне парламента*, чем о лицах внутри него. Ведь я знал (как и все это знают), что сам Цицерон, а вероятно и Мессия, никогда бы не смогли повлиять на голосование хоть одного лорда королевской опочивальни или епископа»<sup>78</sup>.

А размышляя о «публике вне парламента» он, естественно, приходил к необходимости обращаться к оружию поэтического слова, хотя оно все еще и казалось ему менее действенным, чем средства прямой политической борьбы. Одинокий протест Байрона в палате лордов не помешал утверждению закона о смертной казни для разрушителей ма-

<sup>77</sup> Letters and Journals, vol. I, p. 210 (цитированное выше письмо Хэнсону от 15 января 1809 г.).

<sup>78</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 416 («Разрозненные мысли», § 12).



шин. Но он отказывался признать себя побежденным. Через три дня после его выступления в парламенте в оппозиционной газете «Морнинг кроникл» 2 марта 1812 г. появилось стихотворение «Ода авторам билля против разрушителей станков». Здесь было досказано все то, что не выказалось до конца в речи Байрона.) С той же негодующей страстностью он отстаивал человеческие права рабочих, посылаемых на виселицу в угоду своекорыстным интересам «Коммерции». (Но в отличие от своей парламентской речи, он уже не намеками, а прямо и открыто грозил народным гневом и справедливой расправой душителям рабочих;)

А если так было, то многие спросят:  
Сперва не безумцам ли шею свернуть,  
Которые людям, что помощи просят,  
Лишь петлю на шею спешат затянуть?

(Перевод О. Чюминой)

Этот «экспромт», который буржуазное байроповедение предпочитает не принимать всерьез, в действительности выделяется как заметная веха на пути духовных исканий Байрона. Он важен не только сам по себе, как пылкое и необычайно актуальное выражение антибуржуазного протеста Байрона, но и как первый особенно наглядный пример того слияния акта поэтического творчества — с политическим действием, — слияния, к которому стремился Байрон, хотя и отчаивался, в иные периоды своей жизни, в его возможности.)

В дневнике, который он вел в конце 1813 г., он все еще пренебрежительно отзывается о профессии поэта. «Никто не должен был бы делаться рифмачом, если может стать чем-нибудь лучше. Вот почему так досадно видеть Скотта и Мура, и Кемпбелла, и Роджерса, которые могли бы все быть деятелями и вождями, в нынешней роли простых зрителей» <sup>79</sup>.

Досадуя на судьбу перечисленных им собратьев-поэтов, Байрон, конечно, скорбит и о самом себе. Если судить по этим размышлениям, поэзия все еще кажется ему синонимом пассивного, созерцательного отношения к жизни. В дневниковой записи от 27 ноября 1813 г., снова высказывая пренебрежительное суждение и о поэзии вообще,

<sup>79</sup> Letters and Journals, vol. II, p. 338.



и о своих стихах, в частности, он утверждает, наперекор фактам: «Уйти от *самого себя* (о, этот проклятый эгоизм!) было всегда моим единственным, последовательным, искренним мотивом, побуждавшим меня к сочинительству»<sup>80</sup>.

«Байрон все еще хочет уверить себя в том, что его творческая жизнь — лишь досадная и иллюзорная замена подлинной, так недостающей ему жизни общественного деятеля, гражданина, патриота. Мучительно осознавая неосуществимость своей мечты — «стать первым человеком — не диктатором, не Суллой, но Вашингтоном или Аристидом — вождем по праву таланта и истины, Франклином, Пенном, а если не ими, то или Брутом или Кассием, даже Мирабо или Сен-Жюстом», — он с горечью заключал: «Я никогда не буду ничем или, вернее, всегда останусь ничем. Самое большее, на что я могу надеяться, это — что некоторые скажут: «Он мог бы, пожалуй, если бы захотел»<sup>81</sup>.

Этот скорбный итог сейчас выглядит страшным парадоксом: именно как поэт-борец, Прометей, зажегший сердца людей огнем поэтического слова, стал Байрон «властителем дум» своих современников. Но с поэзией-то и не хотел он считаться в ту пору, пытаясь предугадать свою судьбу.

Этим видимым и по-своему искренним пренебрежением к собственному творчеству и своей беспримерной для тогдашней Англии поэтической славе, отнюдь не исчерпывалось, однако, действительное отношение молодого Байрона к литературе.

В сущности, уже давно, начиная по крайней мере с завершения его сатирической поэмы «Английские барды и шотландские обозреватели» (*English Bards and Scotch Reviewers; a Satire*, 1809), Байрон привыкал мыслить и чувствовать как профессиональный литератор, сознательный участник литературной борьбы, как полноправный мастер «задорного цеха» поэтов (по выражению Пушкина), хотя, может быть, и сам не вполне еще сознавал в эти первые годы творческих поисков и свершений, как прочна и нерушима его кровная связь с литературой.

Печально знаменитая рецензия анонимного критика из «Эдинбургского обозрения», придиричиво и несправедливо

---

<sup>80</sup> Letters and Journals, vol. II, p. 351.

<sup>81</sup> Там же, стр. 340 (дневник, 23 ноября 1813 г.).



разделавшегося с «Часами досуга», по-своему, вопреки намерениям рецензента, оказала парадоксально благотворное воздействие на созревание и возмужание литературно-эстетического сознания молодого поэта<sup>82</sup>.

Небезынтересно сравнить два хронологически очень близких друг другу литературных документа — предисловие Байрона к сборнику «Часы досуга» (*Hours of Idleness*, 1807) и поэму «Английские барды и шотландские обозреватели». Разительное изменение взгляда на вопросы литературы и самого тона в разговоре с читателем свидетельствует о том, какую бурной духовной жизнью жил в эту пору, на пороге совершеннолетия, Байрон.

В предисловии к «Часам досуга» Байрон пытается, говоря с читателями о собственной книге, усвоить снисходительно-небрежный тон аристократа, который прежде всего хочет избежать подозрения в том, что он чересчур серьезно относится к своему литературному труду. С иронией, не лишенной некоторой самонадеянности, он объясняет, что «отказывается без сожалений от надежды на бессмертие, удовлетворяясь не столь уж великоленной перспективой — занять свое место в «толпе джентльменов, которым случается писать»... Он предупреждает читателей, что этот сборник — «первая и последняя его попытка». «Мое положение и предстоящий образ жизни, — высокомерно писал он, — делают в высшей степени неправдоподобным, чтобы я стал вторично навязывать себя публике».

Предисловие завершалось довольно надменной ссылкой на знатного родича — поэта-дилетанта, графа Карлейля (чей «паралитичный лепет» сам Байрон высмеивает вскоре в «Бардах») и еще одним упоминанием о собственном титуле (хотя знатный автор и выражает желание, чтобы будущие критики не считались с этим, оценивая его стихи)...

Совсем по-другому обращается к читателям автор «Английских бардов и шотландских обозревателей». Как вспоминал он сам впоследствии в письме к Шелли, в нем кипели «ярость, возмущение и жажда возмездия»<sup>83</sup>. Но эти

<sup>82</sup> Первый набросок «Английских бардов» уже существовал в рукописи до появления этой рецензии; но в своем окончательном виде сатира Байрона сложилась как контрнаступление на литературных противников.

<sup>83</sup> *Letters and Journals*, vol. I, p. 293 (письмо от 26 апреля 1821 года).



бурные чувства, которым сатира Байрона обязана своим особым эмоциональным колоритом, подчинялась продуманному и по-своему очень последовательному идейному замыслу: автор судил о литературной жизни своего времени, исходя не только из личных вкусов, симпатий и антипатий, но из общественного критерия, на который в столь субъективном по духу предисловии к «Часам досуга» не было еще и намека. Этот критерий сформулирован самим Байроном в предисловии к поэме. «Произведения писателя, — говорит он, — принадлежат обществу (are public property)»<sup>84</sup>. Мысль эта, хотя, по видимости, и мимоходом высказанная Байроном, чрезвычайно важна для понимания его сатиры. Взгляд на литературу как «общественную собственность» обязывал критика судить о ней с точки зрения широко понятых гражданских идейных требований. Это было тем более ново и важно в ту пору, когда создавалась сатира Байрона, что в эстетических взглядах многих литераторов романтического направления исходным пунктом служило, напротив, представление о бесконтрольной субъективной свободе воображения и фантазии, как основном законе творчества (так, в частности, мыслили и поэты «Озерной школы»).

С этим принципиально особым, общественным подходом Байрона к оценке литературной жизни связано и резкое осуждение замкнутых литературных сект, поклоняющихся каждая своим маленьким божкам, высказанное ниже в том же предисловии.

И, наконец, здесь Байроном впервые был поставлен вопрос об ответственности писателя за злоупотребление своим талантом — вопрос, столь важный для того переломного периода, когда силам реакции удалось привлечь на свою сторону немало одаренных литераторов, еще недавно принадлежавших к противоположному лагерю. «Многие из писателей, которые здесь порицаются, бесспорно обладают истинным талантом... Но это делает лишь еще более прискорбной их умственную проституцию. Глупость можно пожалеть; в худшем случае, над ней можно посмеяться и забыть о ней; способности, обращенные во зло, требуют самого решительного осуждения»<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Poetry, vol. I, p. 291.

<sup>85</sup> Там же, стр. 292.



В соответствии с этим для всей сатирической поэмы Байрона характерно тесное единство художественных оценок с оценками социально-этическими. Его занимает не только поэтическая форма, но и смысл произведений и их воспитательное воздействие на читателей. Байрон в этом отношении явно примыкает к традициям Просвещения (от которых отказывались поэты «Озёрной школы»). Но его литературная сатира — не просто выставка глупцов — шарлатанов, невежд и педантов, — какою была например, нашумевшая в свое время «Дунсиада»<sup>86</sup> Попа, хорошо известная Байрону. В «Английских бардах» и шотландских «обозревателях», как и в примыкающей к ним более поздней поэме «На тему из Горация», Байрон исходит из определенной, хотя и не развитой подробно критической точки зрения на состояние общественной жизни Англии. Шуточно-пародийный тон многих разделов «Английских бардов» сменяется взволнованной серьезностью, когда поэт говорит о себе: «Непрошенный, я дерзнул сказать своей родине то, что должно быть слишком хорошо известно ее сынам. Забота о ее чести — вот что принудило меня сразиться с наводнившим ее полчищем идиотов...»<sup>87</sup>.

Мысль о величии и славе Англии сопряжена в сознании поэта с тревогой за ее будущее. Неужели Британия падет так же, как пали Тир, Афины и Рим?

Эта тревога подкрепляется бедными, но злыми и остроумными характеристиками многих традиционных «святынь» официальной Англии. Парламент — «оракулы сената, посмешище народа»<sup>88</sup>. Университеты, где, как в Кембридже, процветают только ничтожества и где преуспеть может только тот, кто сделает своим Пегасом — осла. Аристократы, «седые маркизы и юные герцоги», развлекающиеся в своих притонах, где к их услугам все, что угодно, — «шампанское, кости, музыка или чужая жена»<sup>89</sup>. Для них бедность существует разве только как сюжет для маскированного бала, где иной «титулованный осел» появляется в костюме нищего. Что им до страданий обездоленного народа! Строки «Бардов», посвященные важнейшей социальной теме, обычно не привлекают к себе внимания

<sup>86</sup> Производное от слова «dunce» — глупец, тупица.

<sup>87</sup> Poetry, vol. I, p. 376.

<sup>88</sup> Там же, стр. 377.

<sup>89</sup> Там же, стр. 348—349.



комментаторов; а между тем, они полны глубокого значения, непосредственно перекликаясь со всем тем, что позднее говорил и писал об этом Байрон. В уста осмеиваемых им вельмож он иронически вкладывает полные пренебрежения слова, обращенные к бедствующим рабочим:

Talk not to us, ye starving sons of trade!  
Of piteous ruin, which ourselves have made<sup>90</sup>.

А затем заключает лаконично и неопровержимо:

In Plenty's sunshine Fortune's minions bask  
Nor think of Poverty, except «en masque»...<sup>91</sup>

Он говорит и о социальной несправедливости законов, ханжески запрещающих беднякам в воскресный день все их скромные радости. Присяжные «борцы с пороком, святоши-реформаторы» и не думают ополчаться против великосветского разврата; зато «людям из низших классов нельзя даже потанцевать под звуки тамбурина и скрипки, не рискуя попасть под суд за буйство»<sup>92</sup>.

В контексте этих остро-критических социальных обобщений яснее становится основная мысль, дающая тон всей первой сатирической поэме Байрона. Упадок отечественной литературы, против которого ополчается поэт, предстает как одно из проявлений общего социального неблагополучия.

---

<sup>90</sup> «Не говорите нам, вы, голодающие сыны труда, о горестной нужде, вызванной нами самими» (Poetry, vol. I, p. 349). В поэме «На тему из Горация» Байрон с горечью говорит о том, как расплачивается народ за стремительный рост Лондона, со всем его показным великолепием.

Our giant Capital, whose squares are spread  
Where rustics earned, and now may beg, their bread,  
In all iniquity is grown so nice,  
It scorns amusements which are not of price.

(«Наша гигантская столица, чьи скверы пролегли там, где, бывало, поселяне зарабатывали свой хлеб, а теперь могут просить его как милостыню, стала столь разборчивой в свой распущенности, что презирает развлечения, которые недорого стоят» (Poetry, vol. I, p. 410).

<sup>91</sup> «Любимчики Фортуны нежатся под солнцем Богатства и не думают о Бедности — разве только для «маскарада» (Poetry, vol. I, p. 349).

<sup>92</sup> Poetry, vol. I, p. 349.



чия. И это делает особенно внушительной ту картину литературного кризиса, переживаемого Англией, которую развращает молодой сатирик.

Возможно, что в ту пору сам Байрон еще не вполне отдавал себе отчет в огромном общественном значении своего выступления. Ведь немногим позже, в поэме «На тему из Горация», он еще очень поверхностно определяет сатиру, как порождение чисто субъективного раздражения.

Что до стихов сатиры, полных яда,  
То их источник — личная досада.

(Перевод Н. Холодковского)

В действительности, однако, объективное значение «Английских бардов и шотландских обозревателей» в истории общественной и культурной жизни Англии было несоизмеримо с теми частными побуждениями, которыми мог руководиться поэт, рассерженный несправедливым журнальным отзывом. Если «личная досада» и вносила свой дополнительный оттенок в тот гневный обличительный тон, в каком была написана вся сатира, то не она была решающим началом, определявшим ее содержание. Этим решающим началом было стремление молодого сатирика показать истинную, внушающую беспокойство и возмущение, картину состояния национальной литературы. «Переменившись с тех пор, как я был юн, я научился мыслить и сурово высказывать правду»<sup>93</sup>, — писал Байрон в заключительных строках своей поэмы. И время подтвердило правильность большинства его критических суждений.

Одно из главных обвинений, предъявляемых Байроном английской поэзии его времени, заключалось в отсутствии у нее достойной, поистине значительной тематики. Он противник «пошлой (common) темы»<sup>94</sup>, «неблагородных (ignoble) тем»<sup>95</sup>, введенных особенно широко в обиход английской поэзии Вордсвортом и, в меньшей степени, другими поэтами «Озерной школы»<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> Там же, стр. 381.

<sup>94</sup> Там же, стр. 299.

<sup>95</sup> Там же, стр. 305.

<sup>96</sup> На них прежде всего намекал насмешливый эпиграф к поэме — двустишие Шекспира: «Уже лучше быть котенком и мяукать, чем торговать такими балладами» (Poetry, vol. I, p. 289).



Но речь шла, в сущности, не только о темах. Было бы ошибкой предполагать, что молодой сатирик, говоря с презрением о «пошлых» и «неблагородных» темах «Лирических баллад», призвал поэзию отвернуться от изображения жизни простого народа. Это было не так: тому свидетельством, в частности, и сочувственное упоминание о Каупере и, что особенно примечательно, о Бернсе — поэте деревенской Шотландии<sup>97</sup>. О том же говорят и строки, посвященные Краббу. Ссылка на этого поэта, — автора мрачных и очень жизненных стихотворных повестей о печальных судьбах крестьян, ремесленников, моряков, простых людей английского захолустья, испытывающих на себе пагубное действие новых, коммерческих буржуазных порядков, — имела в поэме Байрона очень важное принципиальное значение. Темы произведений Крабба были нередко в социальном плане сродни темам «Лирических баллад» и позднейших стихотворений Вордсворта<sup>98</sup>. Но у Крабба Байрон не ощущал той нарочитой умиленной стилизации под деревенскую простоту, той мелочности, притягивающей с прозаизмом, какие он особенно осуждает у Вордсворта. Сочувственная ссылка на Крабба после всех предшествующих насмешек над Вордсвортом была призвана подчеркнуть особую важную для Байрона мысль: «Правда» в поэзии совсем не равносильна обыденному или пошлomu («trite»). Творчество Крабба — «суровейшего, но лучшего из живописцев природы», по Байрону, — свидетельство того, как заблуждаются те, которые «говорят, в наше просвещенное

---

<sup>97</sup> В «Английских бардах» Байрон дважды упоминает Бернса, которого он очень любил. Подробное рассмотрение поэтического наследия Бернса не могло входить в круг тем сатиры Байрона, где речь шла о живых поэтах и притом поэтах противоположного направления.

<sup>98</sup> В своей рецензии на двухтомный сборник «Стихотворений» Вордсворта (1807), напечатанной в 1807 г. в журнале «Ежемесячный литературный отдых» (Monthly Literary Recreations), Байрон ставил в вину Вордсворту те же тенденции, над которыми он насмехается в «Английских бардах». Отдавая должное достоинствам поэзии Вордсворта — ее «простому и плавному, хотя иногда и негармоничному стиху»; ее «сильному, а иногда неотразимому воздействию на чувства» (Letters and Journals, vol. I, p. 341), Байрон решительно осуждал в ней уже тогда «обыденнейшие идеи», выраженные «не простым, но ребяческим языком», и «сожалел, что м-р В. занимает свою музу столь пустячными предметами» (там же, стр. 342—343).



время, что вся заслуга поэта в великолепной лжи»<sup>99</sup>. Здесь уже завязывается узел тех противоречивых, но всегда напряженных раздумий о значении «правды» и «реальности» для поэзии, которые вели Байрона в дальнейшем от первых песен «Чайльд Гарольда», «восточных поэм» и «Манфреда» — к «Беппо», «Бронзовому веку» и «Дон-Жуану».

Байрон отвергает как фальшивое, враждебное правде искусства и вордсвортовское сентиментальное преклонение перед «нищетою духа» («Мальчик-идиот»), и темное и туманное визионерство Кольриджа, и кладбищенскую фантастику «Монаха» Льюиса, и псевдогероические эпопеи Саути, где напромождено столько нелепиц, что автора по праву можно назвать «прославленным сокрушителем здравого смысла!»<sup>100</sup>. Он бсуждает и поэмы Скотта, которого обвиняет в идеализации феодального средневековья и злоупотреблении суеверными преданиями и чудесами; и анакреонтические изнеженно-эротические стихотворения Мура. Он выставляет на общественное осмеяние и сочинения многих ныне забытых, но известных в ту пору стихотворцев. Среди них, в частности, Хэйли и Баулс. Хэйли («покровитель» Блейка, заставлявший гениального художника иллюстрировать свои бездарные стихи и выводивший его из терпения своими пошлыми назиданиями) высмеян Байроном как автор тяжеловесных и вялых дидактических поэм — «Триумфы терпения» (которые, по словам сатирика, восторжествовали над его терпением) и «Триумфы музыки» (где плохо пришлось бедной музыке). Баулс, «оракл нежных душ», «хныкающий вот уже шесть десятков

<sup>99</sup> Poetry, vol. I, p. 364—365. В «Часах досуга», в связи с этим, представляет интерес стихотворение «К музе вымысла» (To Romance), где поэт восклицал, прощаясь с поэтической ложью:

Я чужд твоих очарований,  
Я цепи юности разбил,  
Страну волшебную мечтаний  
На царство истины сменил!  
.....  
В твоём дворце царит Притворство  
И в нём Чувствительность — закон!  
Она способна вылить море —  
Над вымыслами — слез пустых,  
Забыв действительное горе,  
Рыдать у алтарей твоих!

(Перевод В. Брюсова)

<sup>100</sup> Poetry, vol. I, p. 314.



лет», возмущает Байрона пошлостью своих чувствительных стихотворений, где «с одинаковой легкостью и скорбью» воспевают и «падение империй, и падение пожелтевшего листка»<sup>101</sup>.

Всему этому автор «Английских бардов и шотландских обозревателей» противопоставляет свой идеал ясного, простого и разумного искусства. В эстетических взглядах молодого Байрона обнаруживается явная преемственная связь с наследием Просвещения. Недаром так часто ссылается он на Попа — крупнейшего представителя просветительного классицизма в английской поэзии XVIII в. Недаром насмешливо противопоставляет он абсурдно-неправдоподобным героям религиозно-мистических и монархических эпопей Саути фильдинговского Мальчика-с-пальчик, «героя» одноименного фарса, где блестяще пародировались придворные, так называемые «героические пьесы» с их ходульными страстями, небывалыми подвигами и чудесами. И недаром он с особым уважением произносит имя последнего из английских просветителей — Шеридана, призывая автора «Школы злословия» вернуться к лучшим традициям своего творчества и возродить английскую сатирическую комедию.

Просветительское уважение к земной «человеческой природе» и к могучему человеческому разуму служит идейной опорой Байрону в борьбе против мистического «смрачного мудрия поэтов «Озерной школы», так же как и в осуждении культа феодального средневековья в поэзии Скотта. Байрон отказывается противопоставлять разуму — Воображение, перед которым преклонялись романтики реакционного направления. Он отказывается и от признания за поэтом права на субъективный произвол в выборе и трактовке любых тем, сюжетов и настроений; искусство поэзии не совместимо с мелочностью, пошлостью, аффектацией, ложной чувствительностью, провозглашает он в «Английских бардах».

К «Английским бардам» примыкала другая ранняя поэма Байрона — «На тему из Горация» (*Hints from Horace*),

---

<sup>101</sup> Poetry, vol. I, p. 323—324. Позднее, в 1821 г., Байрон возобновил свою полемику с Баулсом (преимущественно как с критиком Попа) в двух адресованных ему открытых письмах — важных документах, где подробно развиты литературно-эстетические взгляды Байрона в период творческой зрелости.



написанная в Греции в 1811 г. Дух просветительского классицизма сказался здесь еще более явственно, чем в «Английских бардах». Там Байрон был весь целиком захвачен затейной им схваткой с противниками, представлявшими собой цвет официально признанной литературы его времени. В своем гневном полемическом задоре он безраздельно принадлежал современности. Поэма «На тему из Горация» была в этом смысле более двойственна. Она во многом перекликается с «Бардами», но в ней меньше непосредственности и цельности: автор пытается разом решить две разные задачи — он спорит со своими современниками по современным, актуальным вопросам, и перелагает на английский язык, в духе английских нравов начала XIX в., знаменитое стихотворное «Послание Пизонам» (или трактат «О поэтическом искусстве») Горация.

Самое обращение к авторитету Горация — признанному учителю Попа, Аддисона и других представителей раннего английского Просвещения — было характерным проявлением духовной связи молодого Байрона с традициями XVIII в. Но выбор этот и связанный с этим замысел и построение всей поэмы, довольно точно следующей основным пунктам латинского оригинала, с соответственными учебными сносками и комментариями, касающимися толкования или перевода тех или иных отрывков<sup>102</sup>, — все это не могло не сковывать Байрона. По сравнению с «Английскими бардами», где свободно и страстно звучит гневный голос молодого сатирика, поэма «На тему из Горация» кажется более холодной и рассудочной, и встречающиеся в ней блестящие характеристики английской литературы и общественной жизни перемежаются стихотворными пассажами, где автор занят преимущественно решением своей второй, филологической задачи, которая не могла не осложняться тем, что по сути дела Гораций, с его культом золотой середины, меры и умиротворенного спокойствия, не мог быть вполне по душе Байрону, хотя он и встал под его знамя.

---

<sup>102</sup> Чтобы избежать однообразно педантского тона, Байрон вводит в примечания и литературные, и даже автобиографические анекдоты, напоминая, в частности, своему кембриджскому наставнику Тавеллу о том, как досаждал ему в студенческие годы медведь, которого держал у себя в колледже, и пр.



Главное, чем примечательна в литературно-эстетическом плане эта поэма Байрона и что сближает ее с «Английскими бардами», — это тесное переплетение сатиры собственно литературной с сатирой социальной. Выказавшаяся в «Бардах» тревога за судьбы искусства, попавшего под власть «Мамоны», здесь усиливается еще более. В поэме появляются иронически освещенные фигуры «покровителей» искусств. Вот «развязный лавочник», который, заплатив за свой билет в опере, с трудом удерживается, чтобы не заснуть, и кричит: «анкор!», боясь, как бы не захрапеть<sup>103</sup>. Вот «чернь дворянская», считающая, что делает честь литературе, берясь за перо:

А что такого? С честью ж я сижу  
В «гнилом местечке»? Захотел — пишу!  
Потомок тех я, с кем сидел бы кворум,  
Кто вольно жил в имении, в котором  
Остался я наследником прямым  
Конюшня, псарня и впридачу к ним  
Доходов всех, какими те владели,  
Причем двойной плачу налог, — так мне ли  
При родословной, безупречной столь,  
Скрывать мою «аттическую соль»?

(Перевод Н. Вольпин)

Сатирик объясняет упадок искусства в Англии и пагубным влиянием «коммерции», денежных интересов, «сужающих сердца»<sup>104</sup>. «Великодушные сыны» древней Греции служили только искусствам и воинскому долгу.

...А у нас в стране  
. . . . .  
Отцы долбят: «Где грош убережешь,  
Там, мальчик мой, ты в барыше на грош!»  
— О, чадо Сити! Вычти из полкроны  
Два шиллинга. — А карацз смывленный:  
«Шесть пенсов!» — «Браво! быстро сосчитал!  
Удвоишь, плут, отцовский капитал!»  
Кто с малых лет испорчен ржавью этой,  
Того напрасно прочить нам в поэты.

(Перевод Н. Вольпин)

---

<sup>103</sup> Poetry, vol. I, p. 410.

<sup>104</sup> Там же, стр. 424.



Эта социально-историческая точка зрения на связь падения искусства с укреплением буржуазных отношений в стране, выраженная в обеих литературных сатирах Байрона, конечно, еще очень непоследовательно, лишь в форме отдельных наблюдений и догадок, существенно отличала их от более нормативных, рационалистически-отвлеченных литературных манифестов классицистической поэзии XVII и XVIII вв.

Но вместе с тем в этих первых поэмах Байрон еще несколько скован в изложении своей положительной эстетической программы. Ему ясно то, как нельзя и не должно писать. И он высмеивает все слабые стороны и ложные тенденции возникавшего в Англии романтического — притом по преимуществу реакционно-романтического — искусства именно за то, в чем оно порывало с искусством Просвещения, — за гипертрофию субъективного воображения и чувствительности, отказ от «ясного порядка»<sup>105</sup>, основанного на разуме и здравом смысле, обращение к средневековой мистике и к бесформенным «поэтическим кошмарам, где нет ни головы, ни ног»...<sup>106</sup>

Но хотя сам Байрон и переложил на английский лад суждения Горация о том, что и поэзия и сам язык народа подвластны всеобщему закону исторических перемен<sup>107</sup>, в его первых поэмах обойден вопрос о неизбежности и необходимости перелома, происшедшего в английской и всей европейской литературе на рубеже XVIII—XIX вв. в связи с романтической реакцией на французскую революцию и связанное с нею просветительство.

Сам Байрон, как известно, не объявлял себя романтиком (слово «романтизм», впрочем, и не получило в Англии такого распространения в качестве обозначения новой литературной школы или направления, как во Франции или в

<sup>105</sup> Там же, стр. 394 («На тему из Горация»).

<sup>106</sup> Там же, стр. 391 («На тему из Горация»).

<sup>107</sup> Как опадает осенью листва,  
Так ответят и модные слова;  
Настанет срок, когда — увы — и сами  
Исчезнем мы с делами и словами!

. . . . .  
Так многому упадок немилучий  
Грозит, иное — снова оживет,  
Как повелит обычай: он, могучий,  
Меняет жизнь, меняет жизни ход.

(Перевод П. Холодковского)



Германии). Одно из первых и немногих его упоминаний о «романтичности» собственного стиля звучит нарочито юмористически, как шутка:

Besides my style is the romantic,  
Which some call fine, and some call frantic...<sup>108</sup>

Позднее, прочитав в книгах Жермены де Сталь о борьбе «романтиков» против «классиков» в литературах европейского континента, он отзовется об этом с неодобрением, как об опасном заблуждении.

Однако возникновение новой литературы (каким бы именем не называть ее) было неопровержимым фактом, и в зрелый период творчества, особенно на рубеже 1810—1820 гг., в разгар работы над «Дон Жуаном», Байрон постоянно возвращается к этой проблеме, во всей ее сложности.

В «Бардах» и «На тему из Горация» этот вопрос, в сущности, еще не поставлен вовсе; и это, несомненно, ограничивало значение этих поэм как литературных манифестов молодого Байрона. Многое в них — резкость сатирического обличения идейного ханжества, скудоумия и мракобесия, защита ясности, глубины мысли и жизненной правды в поэзии уже предвосхищало будущее направление его творчества. И вместе с тем, по этим документам было бы еще очень трудно, даже невозможно представить себе действительные масштабы поэтического новаторства Байрона как художника революционного романтизма.

В своих творческих поисках Байрон-поэт опередил Байрона-теоретика и критика поэзии. Ведь поэма «На тему из Горация» была написана тогда, когда Байрон уже был автором двух первых песен «Паломничества Чайльд Гарольда», а между тем, *романтический* новаторский опыт этой поэмы, в сущности, еще почти не отразился в горацянском эстетическом трактате Байрона.

И хотя сам Байрон, как вспоминает в своих записках Даллас, вернувшись из Греции, с гордостью вручил ему поэму «На тему из Горация» как лучшее и главное, что было написано им в путешествии, и только потом, подчиняясь настойчивым расспросам собеседника, вынул из «не-

<sup>108</sup> «К тому же, мой стиль романтичен; одни говорят, что это прекрасно, другие — что это дико...» («Эпиграмма», февраль 1818 г. Poetry, vol. VII, p. 55).



большого сундучка» рукопись «Чайльд Гарольда», которую, будто бы, не предполагал и печатать, не удивительно, что «Паломничество Чайльд Гарольда» затмило обе программные поэмы Байрона. Издание этого произведения сделало совершенно очевидным и неопровержимым тот факт, что «упадок» английской поэзии, против которого ополчался Байрон, меряя ее образцами XVIII в., был, в сущности, новой ступенью ее исторического развития.

Дальнейшая судьба первых литературных сатир Байрона была довольно парадоксальна. Поэма «На тему из Го-  
рация» так и не увидела света при жизни автора и была опубликована целиком только в 1831 г. Что касается «Бардов», то эта «свирепая рапсодия»<sup>109</sup>, как назвал ее сам Байрон, выдержала за три года после выхода четыре издания.

В марте 1812 г. Байрон, начиная со второго издания раскрывший свое авторство, уже готовил к печати пятое, как вдруг, к крайней досаде своего издателя, распорядился о прекращении публикации «Бардов». Как объяснял он позднее Ли Генту, он сделал это по настоянию поэта С. Роджерса, чтобы не обижать лорда и леди Холланд<sup>110</sup>, которых (как он считал теперь, по ошибке и недоразумению) он неслестно помянул в своей сатире.

Байрону, как видно, случалось жалеть о запальчивости и грубости и некоторых других личных выпадов и на меков, рассеянных в его поэме. В 1816 г. в Швейцарии, перечитав случайно попавший к нему в руки экземпляр «Бардов», он сделал на последней странице пометку: «Я искренно желал бы, чтобы большая часть этой сатиры никогда не была написана — не только из-за несправедливости многого в ее критическом, а отчасти и в личном плане, — по тону и настроению ее таковы, что я не могу их одобрить»<sup>111</sup>.

В этой оценке сказалось, вероятно, влияние особых обстоятельств, в которых находился Байрон в это тяжелое для него время. Жертва полудобровольного, полувыпущденного изгнания, потрясенный крушением своего семейного

---

<sup>109</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 227.

<sup>110</sup> Байрон сблизился с лордом Холландом, одним из лидеров вигов, в период подготовки к своему первому выступлению в парламенте.

<sup>111</sup> Poetry, vol. I, p. 381.



очага и той гнусной публичной травлей, которая за этим последовала, Байрон должен был особенно дорожить в эту пору теми дружескими привязанностями, которые оставались у него в литературном мире. А за эти годы, прошедшие после его возвращения на родину из первого путешествия на Восток, Байрон успел коротко сойтись по крайней мере с тремя из тех «бардов», над которыми он насмехался в своей сатире, — с Вальтером Скоттом (ему позднее был посвящен «Каин»); с Мэтью Грегори Льюисом (он был одним из немногих англичан, навестивших Байрона в это лето в Швейцарии, и оказал ему важную услугу, познакомив его, в устной передаче, с «Фаустом» Гете); и, наконец, с Томасом Муром, который приобрел особое доверие Байрона, поддерживал с ним постоянную переписку и навещал его в изгнании.

К тому же сам Байрон переживал в эту пору, летом 1816 г., период духовного кризиса. В его воображении возникали зловеющие фантастические образы гибели всего человечества; его терзали и трагическое сознание собственного одиночества, и скорбные раздумья о смысле бытия. Автор «Тьмы» и «Сна» мог коробить сам беспечный юношеский задор, с каким он отстаивал в «Бардах» суверенные права здравого смысла, ясности и простоты в искусстве, ополчаясь против «видений» и «нездоровых снов»<sup>112</sup>.

Характерно, что, выйдя из этого кризисного периода и бросившись снова, с небывалой ранее энергией в бурное море политической борьбы, Байрон уже совсем по-другому вспоминает о своих «Бардах».

«Если я когда-нибудь вернусь в Англию (чего я, впрочем, не сделаю), то я напишу поэму, по сравнению с которой «Английские барды etc.» покажутся парным молоком. Паяцам, из которых состоит ваш нынешний литературный мир, нужна такая Аватара<sup>113</sup>; но я еще не накопил доста-

<sup>112</sup> Poetry, vol. I, p. 299.

<sup>113</sup> «Аватарой» в древнеиндийской мифологии называлось нисхождение на землю бога, принявшего человеческий образ. Байрон воспользовался этим мифологическим понятием, сатирически его переосмыслив, в своей поэме «Ирландская аватара», где высмеял Георга IV и его приспешников. Поэма эта была напечатана в том же 1821 г., к которому относится и цитируемое письмо к Меррею (от 12 сентября 1821 г.); возможно, что Байрон, таким образом, ассоциировал и с нею свои воспоминания об «Английских бардах».



точно желчи: еще один-два сезона и одна или две обиды, — и я дойду до нужной точки, и разделаюсь со всей компанией!»<sup>114</sup> Так писал Байрон в письме своему издателю Меррею. Из дальнейшего контекста ясно, что к «компании» стихотворцев, павлекших на себя его негодование, принадлежат не только Саути, Вордсворт, Кольридж, Баулс и другие, но даже и друг его Мур, — т. е., по большей части, те же, чьи эстетические принципы Байрон оспаривал в «Английских бардах».

В начале 1823 г. Байрон снова вспомнил свою юношескую сатиру, поставив ее в прямую связь с одним из своих самых зрелых и глубоких сатирических произведений — поэмой «Бронзовый век». Поэма эта была задумана как сатирический обзор событий истекшего 1822 г. и содержала необычайно пронизательный анализ противоборствующих социально-политических сил современности. Характеризуя «Бронзовый век» в письме Ли Генту от 10 января 1823 г., Байрон заметил, что эта поэма «написана стилем моих ранних «Английских бардов», но немножко более высокопарно... Это «старый друг в новом облиции»»<sup>115</sup>.

Те черты нового, которые сам Байрон отмечает в «Бронзовом веке», говоря, вместе с тем, о внутренней близости этой сатирической поэмы к «Английским бардам», свидетельствуют о том, что за четырнадцать лет, разделяющих эти произведения, в его творчестве и эстетических взглядах произошли большие перемены. Главной и решающей из них было углубление народности революционного романтизма Байрона, повлекшее за собой и критическую переоценку собственных ранних произведений, и поиски новых жанров и изобразительных средств, позволяющих приблизить поэзию к жизни, сделать ее действительной боевой силой в освободительной борьбе народов. Сопоставление «Английских бардов» с «Бронзовым веком», бегло, мимоходом намеченное самим Байроном, в этом смысле чрезвычайно показательно. В первом случае юный сатирик одинок, и его опорой в язвительных суждениях об упадке отечественной литературы служат, в сущности, еще в значительной мере по-просветительски, отвлеченно понятые принципы здравого смысла. В «Бронзовом веке» сатира

<sup>114</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 362.

<sup>115</sup> Там же, vol. VI, p. 161.



неотъемлема от пламенного пафоса политических страстей, охватывающих широкие массы людей (отсюда и большая «приподнятость», отмеченная поэтом). И сам автор, то издевающийся над противниками, то вызывающий к срабатникам, ни на мгновение не устраняется из самой гущи боя. Он — вместе с восставшими испанцами, которым грозит интервенция; он — с патриотами Латинской Америки; он — с героями недавней Отечественной войны 1812 года, у стен пылающей Москвы...

Понадобились длительные поиски и напряженная, мучительная внутренняя борьба, прежде чем осуществились эти перемены.

Творческое воображение поэта при этом, как указывалось выше, нередко опережало его теоретико-эстетическую мысль. «Паломничество Чайльд Гарольда» было написано одновременно с трактатом «На тему из Горация», но дистанция между этими произведениями была огромной. Одно из них завершало добрую старую классицистическую традицию и подытоживало ее уроки; другое смело порывало с традициями прошлого и вводило в жизнь новый, чрезвычайно современный и емкий жанр романтической лирико-эпической поэмы, где повествование могло касаться самых животрепещущих событий текущих лет, освещая их сквозь призму необычайно страстного субъективного восприятия. Романтическая страстность «Чайльд Гарольда» была тем важнейшим началом всего позднейшего творчества Байрона, которое, как это ни парадоксально, не предусматривалось его собственными теоретико-эстетическими умозаключениями, изложенными в «Английских бардах» и «На тему из Горация». И точно так же не был еще теоретически «предусмотрен» этими ранними эстетическими манифестами поэта тот живой и пылкий интерес к судьбам народов, который ярко проявился в первых песнях «Паломничества Чайльд Гарольда» и в патетическом изображении трагической героики партизанской борьбы в Испании, и в величавом образе албанского народа, и в скорбных раздумьях об участи побежденной Греции.

В дальнейшем, однако, в творчестве Байрона в течение нескольких лет происходит как бы размежевание двух областей, двух направлений его духовных поисков и стремлений. В своих парламентских речах, так же как и политических эссе и стихах (которые он сам образно срав-



нивает с «ручной гранатой»<sup>116</sup>), он бросается в самую гущу текущей политической борьбы, обличая угнетателей рабочего класса, поработителей Ирландии, врагов демократической парламентской реформы, высмеивая принца-регента и его охвостье<sup>117</sup>. А создавая свои «восточные поэмы» — «Гяура» (The Giaour, 1813), «Абидосскую невесту» (The Bride of Abydos, 1813), «Корсара» (The Corsair, 1814), «Лару» (Lara, 1814), он настойчиво влущает самому себе и своим друзьям, что пишет их только ради того, чтобы забиться, уйти от реальной жизни. «Я написал и напечатал ее, чтобы *занять* себя, чтобы оторвать свои мысли от действительности и найти прибежище в «воображаемом» мире, как бы он ни был «ужасен»...»<sup>118</sup>, — пишет он Муру по поводу «Абидосской невесты». Он даже кичится тем, как легко и стремительно, мимоходом, выходят из-под его пера эти поэмы: «Гяур» был написан за одну неделю; «Абидосская невеста» — тоже, а между тем Меррей предложил ему за них тысячу гиней; «неплохая цена за две недели... чего? — одним богам известно, что это такое, — предполагалось, что это должно называться поэзией»<sup>119</sup>. Позднее, в 20-х годах, он очень критически отнесется к самой этой «легкости» создания «восточных поэм» и к их шумному успеху. Но, изображая положения, страсти и конфликты, казалось бы, очень далекие от английской действительности, Байрон даже и здесь, опровергая собственную версию

<sup>116</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 64 (письмо Муру от 9 апреля 1814 г.).

<sup>117</sup> К этому направлению примыкает и сатирическая поэма «Вальс» (The Waltz, 1813), где политическая тема представляет едва ли не больший интерес, чем бытовые правоописательные наброски.

<sup>118</sup> Letters and Journals, vol. II, p. 293 (письмо от 30 ноября 1813 г.). Тот же взгляд на «восточные поэмы» многократно высказывается в дневнике Байрона.

<sup>119</sup> Letters and Journals, vol. II, p. 327 (Дневник, 17 ноября 1813 г.). А между тем, вопреки этой позе, Байрон с чрезвычайной внимательностью следит за подготовкой своих произведений к печати. Правка корректур, устранение опечаток, внесение новых вариантов — постоянная тема его писем к Меррею в период печатания «Чайльд Гарольда» и «восточных поэм». «Во всяком деле лучше подумать дважды, но когда дело идет о стихах, не мешает подумать и три, и четыре раза», — пишет он лорду Холланду, посылая ему все новые и новые варианты своего «Обращения к публике в связи с открытием Друри-лейнского театра» (Letters and Journals, vol. II, p. 150, письмо от 26 сентября 1812 г.).



о полной отчужденности этих созданий его воображения от реальных фактов, устанавливает духовную связь между проблематикой своих «восточных поэм» и самыми острыми общественно-политическими вопросами своего времени. В лирических отступлениях «Гяура» и «Корсара» возникает тема поработенной Греции, ее утраченной свободы. В посвящении «Корсара» Томасу Муру как первому поэту Ирландии и одному из «самых стойких ее патриотов» Байрон устанавливает связь между мятежным духом своей романтической поэмы и действительными политическими страстями, волновавшими его современников. Героика «Корсара» ассоциируется в его создании с трагическими судьбами восставшей и разбитой Ирландии. Меррей, испуганный смелостью этого посвящения, настаивал на том, чтобы оно было изъято из печатного текста поэмы, так же как и «Строки к плачущей леди» (направленные против принца-регента), которые автор хотел включить в это же издание. Байрон поставил на своем с решительностью, показывающей, как далек он был, в сущности, в отношении к своему творчеству от той позы небрежного и скучающего светского денди, какую нередко принимал ради бравады. «Если бы каждый слог был премудрей змеей, а каждая буква заражена чумою, их нельзя вычеркивать, — писал он Меррею по поводу посвящения «Корсара». — Пусть те, которые не смогут поглотить моих выражений, относящихся к Ирландии, давятся ими»<sup>120</sup>. В другом письме, относящемся ко времени вторжения союзных армий во Францию, приближавшего ненавистную Байрону реставрацию, читает: «„Строки к плачущей леди“ должны пойти вместе с „Корсаром“. Мне нет дела до последствий. Политика для меня — как молодая любовница для старика; чем хуже она ведет себя, тем больше я к ней привязываюсь»<sup>121</sup>. Политика для меня — чувство<sup>122</sup>, говорит о себе Байрон в том же письме; и это признание многое объясняет в мятежном подтексте даже тех романтических произведений 1812 — 1816 гг., которые казались особенно далекими от реальной действительности.

Понадобились, однако, глубокие потрясения и в общест-

---

<sup>120</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 13 (письмо от 15 января 1814 г.).

<sup>121</sup> Там же, стр. 17 (письмо Меррею от 22 января 1814 г.).

<sup>122</sup> Там же, стр. 18.



венно-политической жизни Европы, и в личной судьбе Байрона для того, чтобы он осознал во всей полноте свои возможности и свой долг как революционного поэта-трибуна. Крушение наполеоновской легенды и связанных с нею индивидуалистических иллюзий; установление ненавистных Байрону реставрированных старых режимов и тирании Священного Союза; разрыв с Англией, поставивший его в положение изгнанника из родной страны; и, наконец, долгожданный выход на арену прямой революционной политической борьбы в рядах итальянских карбонариев, — таковы были основные факторы, способствовавшие новому подъему творчества Байрона в «итальянский» период его деятельности.<sup>1</sup>

3

В творчестве Байрона в эту пору возникают одно за другим на протяжении трех-четырех лет три произведения, разные по жанру и замыслу, но объединенные одной темой, — три произведения, в центре которых — проблема отношений художника и общества. Это — «Монодия на смерть Шеридана», «Жалоба Тассо» и «Пророчество Данте». Взятые вместе, они ярко характеризуют то направление, в котором развиваются в это время эстетические взгляды самого Байрона.

«Монодия на смерть Шеридана» (*Monody on the Death of Sheridan*, 1816) была посвящена памяти замечательного демократического общественного деятеля и драматурга, перед именем которого Байрон преклонялся еще подростком, которого он провозглашал олицетворением английского национального искусства в своих литературных сатирах и с которым позднее, в 1812—1816 гг., был связан личной дружбой. Стихотворение это, написанное по просьбе Друри-лейнского театра, с которым была тесно связана деятельность Шеридана-драматурга и антрепренера, и торжественно произнесенное со сцены, не было похоже на обычные произведения надгробно-элегического жанра. Это не был плач над умершим. Проникнутая глубоким чувством (по признанию самого Байрона, «он никогда не испытывал такого волнения, как в то время, когда писал ее; каждое слово шло от сердца»<sup>123</sup>), «Монодия» говорила о живом Шеридане. Байрон

<sup>123</sup> Воспоминания леди Блессингтон (См. *Poetry*, vol. IV, p. 70).



вспоминал прежде всего не о том старике, разбитом бедностью, неудачами и болезнью, пережившем свой успех и слишком часто искавшем забвение в вине, — каким он знал в последние, предсмертные годы автора «Школы злословия». Об этом Шеридане он упоминал с уважением и сочувствием, призывая к молчанию непрошенных судей, хулителей и клеветников. Но на авансцене «Монодии» был иной, героический и единственно истинный, по убеждению Байрона, образ Шеридана — пламенного оратора, борника поработенных народов; великолепного художника, «полновластного повелителя человеческих чувств»<sup>124</sup>.

Создавая этот образ, Байрон начинает с одной из самых славных страниц политической биографии Шеридана — с его ставших уже легендарными обвинительных речей по делу Уоррена Гастингса. Преступления Гастингса в бытность его чиновником в Индии, где он составил огромное состояние жестоким вымогательством и грабежом, были так отвратительны, что даже в те времена, когда кровавое беззаконие было законом колониального режима в Индии, парламентской оппозиции удалось добиться отдачи его под суд. Правительство сумело спасти Гастингса от заслуженной им кары. Но процесс его (1787—1788) вошел как памятная страница в политическую историю Англии. «Когда громкий вопль поправленного Индостана вознесся к небу», взывая об отмщении, Шеридан встал на защиту угнетенной страны, и голос его, как гром, как божий гнев, заставил содрогнуться народы и поразил трепетом сенат<sup>125</sup>. Эта картина политической деятельности Шеридана, полная высокого драматизма, сменяется очерком его художественных творений. И здесь звучит героический лейтмотив. «Блистательные портреты, выхваченные из жизни, заставляющие всем сердцем почувствовать правду, которая их породила»<sup>126</sup>, — так характеризует Байрон создания Шеридана-драматурга и дополняет эту поэтическую характеристику выразительной символической чертой. Когда на сцене появляются образы, созданные фантазией и «подвигом мысли» Шеридана, зритель и сейчас видит, как в них горят «краски его прометеева огня»<sup>127</sup>. Эта ассоциация

<sup>124</sup> Poetry, vol. IV, стр. 72.

<sup>125</sup> Там же, стр. 72.

<sup>126</sup> Там же, стр. 73.

<sup>127</sup> Там же, стр. 73.



творческого подвига художника-патриота, борца за правду и справедливость в искусстве и в жизни, с легендарным подвигом Прометея, бросившего вызов богам во имя блага людей, полна значения. Здесь, как и во всей «Монодии», искусство предстает не как занятие для тех, кто не может действовать, не как средство забыться или уйти от жизни (что, как помним, внушал себе иногда Байрон ранее). Творчество, верное правде жизни, само воспринимается здесь как героическое действие, как прометеевский подвиг мысли (недаром именно в эту пору, почти одновременно с «Монодией», Байрон создает свой фрагмент «Прометей», где титан древнего мифа, не пожелавший, подобно богам, «презреть страдания людей в их печальной реальности», предстает как символ «судьбы и силы» самого человечества<sup>128</sup>).

В несколько ином ключе была написана «Жалоба Тассо» (*The Lament of Tasso*, 1817), созданная под живым впечатлением от посещения «темницы Тассо» в Ферраре (где по приказу герцога д'Эсте в течение долгих лет томился в заключении знаменитый поэт, объявленный сумасшедшим). Написанная от лица самого Тассо как его поэтическая исповедь «Жалоба» передает тот хаос воспоминаний, мыслей и чувств, какой царит в сознании художника, уже давно насильственно выключенного из жизни и чувствующего, что ум его мутится и прежняя ясность изменяет ему. Вихрь страстей, проносящихся в душе человека, оскорбленного недостижимым для него врагом и находящегося на грани безумия, мастерски изображен Байроном, который находился здесь как поэт в своей стихии. Но Тассо еще не безумен. И его «жалоба» звучит не только страдальческим стоном, но и гневным обвинением политическому деспотизму. Поэт-плебей (согласно популярному в народе преданию, заточенный в тюрьму за то, что посмел полюбить сестру герцога, Леонору д'Эсте) в пророческом вдохновении предвидит, что время отомстит за него. Придет пора — падут герцоги Феррары, рухнут и их крепости и дворцы, а его темная келья станет святыней Феррары, храмом, куда будут стекаться чужеземцы... Тассо Байрона — не герой прометеевского закала. Это мечтатель, влюбленный в одиночество. Его «Освобожденный Иерусалим».

---

<sup>128</sup> Poetry, vol. IV, p. 48—49 и 51.



поэма во славу «христианнейших» рыцарей-крестоносцев, сражавшихся с арабами в Палестине, не принадлежала к числу произведений, близких Байрону по своему духу. Но личная судьба Тассо потрясла Байрона, и английский поэт-романтик воссоздал его образ таким, каким он жил в сознании итальянского народа, — как мученика тирании, сохранившего мужество и стойкость духа даже в самом горестном унижении. Поэтический дар поддерживает Тассо и в темнице; его труд — это «долголетний утешитель-друг»<sup>129</sup>. Сквозь эту скорбную поэму, так же как и через «Монодию на смерть Шеридана», проходит мысль о духовном величии поэта, который мыслит и творит независимо и свободно.

Героический образ поэта-гражданина, обличителя и пророка встает во весь рост в поэме «Пророчество Данте» (*The Prophecy of Dante*), написанной в 1819 г. (напечатана в 1820 г.). Байрон знал и любил творчество Данте, которое изучал в подлиннике (позднее он перевел с итальянского отрывок «Божественной комедии» — прославленный рассказ Франчески о ее трагической любви к Паоло Малатеста). Поэзия Данте, величественная символика которой не подавляла, но лишь сдерживала кипение бушующих в ней земных человеческих страстей и политических интересов, была духовно близка Байрону. А в личной судьбе автора «Божественной комедии», отвергнутого своей Флоренцией, несправедливо объявленного врагом родины, узнавшего всю горечь изгнания, Байрон не мог не чувствовать сходства со своей судьбой. Во многих обращениях байроновского Данте к своим соотечественникам (как бы тщательно ни были они обоснованы подлинными документами и письмами итальянского поэта), явственно слышится и голос самого Байрона, упрекающего свою родину и свой народ за совершенную над ним несправедливость.

Но была еще и другая, более веская причина, заставившая Байрона обратиться к этой теме. Именно к 1819 г. восходит сближение Байрона с национально-освободительным карбонарским движением в Италии. Поселившись в Равенне, он стал, как видно из его позднейших дневников и писем, главой одной из тайных карбонарских организаций и энергично готовился к восстанию, целью которого долж-

---

<sup>129</sup> Poetry, vol. IV, p. 144.



но было стать освобождение и объединение всей Италии. Имя Данте, великого национального поэта итальянского народа, в этих условиях становилось само политическим знаменем<sup>130</sup>, звучало как лозунг, призывающий итальянцев к объединению и национально-освободительной борьбе, — тем более, что объединение Италии было заветной мечтой самого Данте.

Вкладывая повествование в уста великого флорентинца, Байрон вместе с Данте высказывает здесь постоянно занимающую его в эти годы мысль о проблеме выбора пути, неотвратимо встающей перед каждым художником. Кому служить — своему народу и своей стране, или князьям и властителям? Горечь изгнания смягчается для Данте сознанием, что он сохранил свою духовную независимость.

Я стал изгнанником, но не рабом: свободным!

(Перевод Г. Шенгели)

— восклицает Данте в заключении первой песни, и его голос сливается здесь с голосом самого Байрона, взвешивающего свою судьбу.

Гневно и презрительно говорит герой поэмы о жалкой участи тех талантов, которые развратили и погубили себя, покорившись мнимому «долгу» перед своими князьками, и превратили поэзию в ремесло придворной лести.

Кто гостем во дворец вошел — рабом уйдет;  
Он душу потерял, она уже чужая,  
Добыча деспота .

. . . . .  
Бард вдохновением за близость к трону платит.  
Он должен я в и т ь с я. О гнусный рабский труд —  
Пленить и восхвалять, покуда силы хватит!

. . . . .  
Мятежника небес — боится Мысли он:  
В его мозгу она предстала бы изменой.  
Кто тот афинянин, заикою рожден,  
Он в рот камней набрал — и нем пред Правдой  
пленный.

(Перевод Г. Шенгели)

---

<sup>130</sup> Байрон считал вдохновительницей своей поэмы графиню Терезу Гвиччиоли, которая соединила с ним свою судьбу в этом году. Ее отец и брат, графы Гамба, были деятельными участниками карбонарского движения, с которым Байрон сблизился через них.



В обобщенной форме эти терцины, полные обличительного негодования, провозглашали те же мысли, какие Байрон высказал от своего лица в достопамятном «свирепом» посвящении «Дон Жуана» Роберту Саути, придворному поэту-лауреату и его соратникам, поэтам «Озерной школы»<sup>131</sup>.

Вложенные в уста Данте слова о «распутстве таланта», который «слишком часто забывает об уважении к самому себе и усматривает в проституции свой долг»<sup>132</sup>, имели прямое касательство и к английской литературно-политической ситуации на рубеже 1810—1820 гг. Поэты «Озерной школы», публично отрекавшиеся от бунтарских заблуждений юности, старались убедить и других и самих себя, что их истинное, высшее призвание заключалось в том, чтобы воспевать предустановленный свыше «порядок» — монархию, церковь и сословную иерархию. Байрон противопоставляет этому пресмыкающемуся лжепатриотизму, который клеймит, как духовную проституцию, подлинный патриотизм, заключающийся в служении художника не монархам, а народу. В «Пророчестве Данте» выделяется замечательная по силе выражения и глубине мысли антитеза двух путей, какими может идти искусство, двух патриотизмов, двух противоположных пониманий долга и служения:

Слуга народов — тот, хоть в нищете влачится,  
Душой свободен все ж. А кто монархам льстит,  
Тот сытый раб, холоп, что у дверей стучится  
В ливрее золотой, забыв и честь и стыд.

(Перевод Г. Шенгели)

В «Пророчестве Данте» снова возникает тот же «прометеевский» мотив, который, как помним, звучал в характеристике творений Шеридапа. Здесь он развит полнее и глубже. Истинный поэт, говорит Данте у Байрона, — стремится утвердить себя в жизни наперекор судьбе, «стать новым Прометеем новых людей»<sup>133</sup>. Этот прометеевский под-

<sup>131</sup> «Мне ненавистны и отвратительны эти водяные черви... ваши прудовые поэты», — писал Байрон Меррею 23 апреля 1820 г. о «лейкистах» (Letters and Journals, vol. V, p. 18).

<sup>132</sup> Poetry, vol. IV, p. 263—264.

<sup>133</sup> Там же, стр. 269. «Прометей» всегда так занимал меня, что я вполне могу допустить его влияние на все, мною написан-



виг художника, воплощающего небесный огонь в своих героически прекрасных образах, предстает у Байрона в своем трагическом аспекте: «Увы! отчаяние и гений слишком часто сопутствуют друг другу»<sup>134</sup>. Но муки непонимания, одиночества, нужды, к которым должен быть готов творец искусства, искупаются сознанием его высокой цели. Его произведения живут как гордость нации<sup>135</sup>. «Сокровища души подлинного поэта» — это «наследие, обогащающее всех живущих»<sup>136</sup>.

То высокое, патриотическое искусство, которое славит Байрон устами своего лирического героя, — это искусство, в котором красота неразлучна с мыслью. В «Пророчестве Данте» возникает и развивается чрезвычайно важная для эстетики революционного романтизма тема *предвидения* как особого дара поэзии. У Байрона, как и у Шелли (у которого эти вопросы особенно полно разработаны в трактате «Защита поэзии»), эта тема поэтического предвидения неразрывно связана с представлением о диалектической взаимосвязи и взаимообусловленности прошлого, настоящего и будущего. Причем, поскольку история мыслилась еще скорее в духе XVIII в. как хроника или летопись событий, а не как наука о скрытых в них закономерностях, познание этой взаимосвязи и взаимообусловленности оказывается высшей функцией поэзии.

В дневнике от 28 января 1821 г. Байрон ставит самому себе вопрос: «Что такое поэзия?» — и отвечает: «Чувство прошедшего (a Former world) и будущего»<sup>137</sup>. Это

---

ное, вместе или порознь», — заметил сам Байрон в письме Меррею (Letters and Journals, vol. IV, p. 174—175, письмо от 12 октября 1817 г.).

<sup>134</sup> Poetry, vol. IV, p. 270.

<sup>135</sup> Характерно, что именно в эту пору в эстетике Байрона выдвигается на первый план самое понятие национальной литературы. Его сближение с национально-освободительным движением в Италии, как и возрастающий интерес и внимание к таким же движениям в других странах Европы и Америки, немало способствовали этому. В предисловии к «Пророчеству Данте» Байрон говорит о тех политических причинах, которые заставляют соотечественников этого великого поэта особенно дорожить своей литературой: «Итальянцы, с протестным национализмом, особенно ревниво относятся к тому единственному, что остается им как нации — к своей литературе» (Poetry, vol. IV, p. 245).

<sup>136</sup> Там же, стр. 266.

<sup>137</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 189.



замечательное определение лаконично выражает то ощущение стихийного поступательного движения бытия во всех его формах, от чередования времен года, затишья и бури вплоть до смены исторических формаций и движения человеческой мысли, познающей мир, которое было столь характерно и для поэзии Байрона, и для поэзии Шелли.

Во второй песне «Пророчества Данте» развивается грозная, величавая и символическая картина будущего, которое еще спит<sup>138</sup> в настоящем, но уже приоткрывается вещему воображению поэта — пророка.

О горе, горе! Взор проник во тьму столетий:  
Там годы сонные, еще скрывая лик,  
Как темный океан, клубятся в мутном свете  
Валами тяжкими, покуда ураган  
Еще не тронул их. Но спят на всей планете  
Недвижно бури; туч не собран грозный стан;  
Землетрясение лежит еще в утробе  
Земли, и хаосом еще не обуян  
Наш бренный мир. Но рок все уготовал в злобе;  
Стихии — слова ждут его: «Да будет мрак!»  
И гробом станешь ты, Италия, и — в гробе!

(Перевод Г. Шенгели)

Здесь эта тема предвиденья оборачивается своей трагической стороной: из глубины средневековья Данте провидит позднейшее порабощение Италии<sup>139</sup>. Но он пророчит и ее грядущее освобождение. И как часто, снова и снова, возникает эта тема поэтического угадывания или прозре-

---

<sup>138</sup> Ср. схожую символику в «Защите поэзии» Шелли.

<sup>139</sup> Первоначально, как видно из предисловия, Байрон предполагал «продолжить поэму рядом других песен, доведя ее до естественного заключения — до современности» (Poetry, vol. IV, p. 243). План этот не был осуществлен, но Байрон необычайно остро ощущал связь «Пророчества Данте» с политическими событиями своего времени, которыми она и была вдохновлена. Осенью 1820 г., когда австрийские войска готовились перейти через По, чтобы предупредить выступления повстанцев, Байрон, с волнением ожидавший исхода борьбы, писал Меррею: «Гунны — на По; но если они перейдут через нее на пути в Неаполь, вся Италия восстанет у них в тылу. Псы — волки — да погибнут они, как полчища Сенахериба! Если вы хотите издать «Пророчество Данте», более подходящего времени вам не найти» (Letters and Journals, vol V, p. 72, письмо от 7 сентября 1820 г.).



ния будущего торжества дела свободы и падения тирании в прозе и стихах Байрона в этот период расцвета его творчества.

13 января 1821 г., когда решалась судьба национально-освободительного восстания, которое готовили карбонарии, он записывает в своем дневнике: «Державы намерены объявить войну народам. Известия эти, по-видимому, точны. Пусть будет так — в конце концов они будут разбиты. Времена королей быстро идут к концу. Кровь будет литься, как вода, и слезы, — как туман; но народы в конце концов победят. Я не доживу до этого, но я это предвижу»<sup>140</sup>.

В «Бронзовом веке», вспоминая о пожаре Москвы, захваченной французами, но не сдавшейся им, он видит в этом символический прообраз

...огня грядущих дней,  
Что истребит престолы всех царей!  
(Перевод В. Луговского)

А в «Дон Жуане», обращаясь к людям будущего, восклицает:

...Кровавые обломки  
И камни я заставлю говорить  
О гнете зла, чтоб ведали потомки,  
Что власть не всех могла поработить,  
Что мы стояли за права народа,  
Хоть нам была неведома свобода.

(Перевод П. Козлова)

Как видно и по тем поэмам Байрона, которые целиком посвящены судьбам художников, и по другим его произведениям этого периода, его взгляд на роль искусства в жизни общества претерпевает на рубеже 10—20-х годов решительную перемену. Временами в письмах 20-х годов, особенно в пору политических неудач, связанных с провалом планов карбонарского восстания, в отношении Байрона к литературному творчеству прорываются прежние горькие ноты: «А теперь давайте поговорим о литературе: грустное отступление, но все-таки это всегда утешает. Если «с ремеслом Отелло покончено», поищем что-нибудь получше из того, что осталось; и если мы не можем способствовать

<sup>140</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 173.



тому, чтобы сделать человечество свободнее и умнее, будем развлекаться сами и развлекать тех, кто любит это. Что вы пишете? Я в промежутках кое-что кропал, и Меррей теперь, надо полагать, уже печатает это». Так писал он Томасу Муру из Равенны 28 апреля 1821 г., под свежим впечатлением неудачи восстания, заверяя вместе с тем своего друга: «Ни время, ни обстоятельство не изменят ни моего тона, ни того чувства негодования, какое во мне вызывает торжествующая тирания»<sup>141</sup>.

В романтической символике, к какой прибегает в эти годы Байрон, говоря о поэзии и поэтах, важную роль играет образ Времени. К нему, к его суду и его историческим свершениям, взывают и Тассо, и Данте. Сподвижником и другом великого революционного поэта Мильтона (в посвящении «Дон Жуана») выступает грозное Время-Мститель: оно отмстило за все гонения, которые претерпел «в злые дни, жертва злых языков» суровый «тираноненавистник», чьи пророчества леденили кровь монархов. Время воздало должное Мильтону-борцу и поэту, сделав его имя синонимом «возвышенного» в поэзии<sup>142</sup>.

В этой символике воплощалось новое для Байрона понимание роли искусства в жизни общества, в историческом процессе общественного развития, образным романтическим выражением которого и выступает грозное Время-Мститель. В «Паломничестве Чайльд Гарольда», в знаменитых строфах о Вольтере и Руссо как вдохновителях французской революции особенно ярко и полно выразилось убеждение, к которому теперь приходит поэт: убеждение в том, что мысль и слово писателя сами могут быть могущественным орудием революционного преобразования мира. «Смертные, которые, идя опасными путями, искали и нашли дорогу к вечной Славе»; «гигантские умы», которые «подобно титанам», штурмовали небо своими дерзкими сомнениями<sup>143</sup>, — так, в том же героическом прометеевском плане, который мы уже не раз встречали у него в произведениях этого периода, изображает Байрон их идейную борьбу. Насмешка Вольтера, вольная, как ветер, сотрясала троны. Оракулы Руссо «воспламенили мир»<sup>144</sup>. Ре-

<sup>141</sup> Letters and Journals, p. 271—272.

<sup>142</sup> Poetry, vol. VI, p. 6—7.

<sup>143</sup> Poetry, vol. II, p. 280—281.

<sup>144</sup> Там же, стр. 267.



волюция предстает в изображении Байрона как «грозный памятник», который воздвигли себе революционеры-просветители. «Они превратили в развалины старые мнения, вещи, существовавшие испокон веков; они разорвали завесу, и вся земля увидела то, что скрывалось за ней»<sup>145</sup>.

Так в период возмужания и расцвета его творчества в сознании Байрона укрепляется уверенность в том, что искусство, служащее делу свободы, не только не является печальной заменой жизни или способом укрыться от нее, но, напротив, воздействует на жизнь как могучая революционизирующая общественная сила.

Это убеждение несло на себе известный отпечаток идеалистических взглядов Байрона на сущность освободительной борьбы. Постепенно приближаясь к более точному и реальному представлению о действительных движущих силах социального развития (что сказалось в наибольшей степени в «Бронзовом веке» и в «Дон Жуане» с их реалистическими прозрениями в сущность собственнических отношений буржуазного общества), он все же чаще облакает свою уверенность в грядущем торжестве свободы в романтически-отвлеченные символы. Сама свобода (которую Шелли, например, уже попытается конкретизировать как хлеб, кров и труд для рабочего), у Байрона предстает в философском плане как «бессмертной мысли вечная душа» («Сонет к Шильону»), а в плане политическом рисуется воображению поэта не столько позитивно, сколько негативно, как предустановленная неизбежность крушения всех деспотических режимов современности.

Дальнейшее развитие классовой борьбы должно было раскрыть иллюзорность этих идеалистических представлений о свободе, присущих мировоззрению Байрона и отразившихся в его поэзии. Но для времени Байрона его революционно-романтические порывы, включая сами идеалистические его иллюзии, были еще относительно прогрессивны. Соответствуя политическому и социальному характеру еще очень недифференцированных и неразвитых национально-освободительных движений его времени, а отчасти и первых стихийных рабочих выступлений, еще заслонявшихся в ту пору в Англии борьбой за «Реформу», революционный романтизм Байрона был важным звеном

---

<sup>145</sup> Там же



в формировании английской демократической национальной культуры. Сложившееся и окрепшее в его сознании на рубеже 10—20-х годов убеждение в огромной потенциальной роли смелого и неподкупного поэтического слова в общественной борьбе, чрезвычайно усилившее *активную* сторону эстетики Байрона, во многом определило дальнейший характер его творчества.)

С высоты новых достигнутых им позиций Байрон стремится в начале 20-х годов по-новому, более последовательно и глубоко, осмыслить и осуществить свою общественную миссию как поэта. Характерно, что именно в эту пору в его размышлениях о текущей литературной жизни все чаще появляется новое для него понятие «современной литературы». Ранее, в «Бардах» и «На тему из Горация», откликаясь на многие острые социальные вопросы эпохи и соотнося с ними идейное и моральное состояние литературы, он склонен был еще считать требования ясности, порядка, разумности и остроумия ее непреложными эстетическими законами, общими для всех времен. (Романтическое новаторство казалось ему лишь отступлением от этих законов, порожденным то ли влиянием аристократической распушенности, то ли пагубным вторжением в искусство Мамоны, коммерческих интересов чистогана, то ли личными пороками отдельных поэтов — их извращенным вкусом, ограниченностью, отказом от здравого смысла в угоду моде или ложной оригинальности.

Теперь он судит о литературе своей эпохи как о новой современной литературе, стремясь осмыслить и общие ее тенденции, и свое место в ней.)

Посвящая Гёте трагедию «Сарданапал», Байрон характеризует автора «Фауста» как «первого из существующих писателей, который создал литературу своей страны...»<sup>146</sup>. В дневнике от 12 января 1821 г. он записывает: «Скотт, конечно, самый удивительный из современных писателей. Его романы сами по себе составляют новую литературу...»<sup>147</sup>.

Примечательно, что в качестве ведущих писателей современности, создателей новой литературы, Байрон называет тех, в чьем творчестве, с одной стороны, не была порвана преемственная связь с традициями Просвещения, а,

<sup>146</sup> Poetry, vol. V, p. 7.

<sup>147</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 167—168.



с другой стороны, подготавливался переход к реалистической литературе XIX в.) Так обстояло дело с Гёте. Так обстояло дело и с Вальтером Скоттом как романистом. Характерно, что в том же дневнике, где высказана цитируемая выше мысль о Скотте-прозаике как создателе «новой литературы», Байрон несколькими днями ранее называет Скотта-романиста «шотландским Фильдингом»<sup>148</sup>, то есть подчеркивает именно жизненность и правдивость исторических эпосов, созданных автором «Уэверли».

Байрон высоко ценил реалистический правоописательный юмор Скотта, столь выразительно оттенявший «возвышенные» патетические перипетии его романов.) Вполне возможно, что в «Дон Жуане» Байрон следовал в этом отношении не только примеру итальянских мастеров героико-комического жанра, но и примеру Вальтера Скотта. Примечательна и ссылка на Фильдинга как «Гомера человеческой природы (в прозе)»<sup>149</sup>, показывающая, в каком направлении шли его размышления над судьбами и задачами эпического жанра в новое время.

В письмах, дневниках и прозаических заметках, в которых необычайно полно и разносторонне отразились духовные и, в частности, эстетические искания на рубеже 10—20-х годов, Байрон постоянно возвращается к одной и той же волнующей его теме — к вопросу о своей репутации как писателя и о своей роли в развитии современной литературы.

Иные биографы в связи с этим иронически третируют Байрона как эгоцентрика, маниакально поглощенного собственной особой или, во всяком случае, болезненно самолюбивого в своем авторском тщеславии. В действительности, речь шла для Байрона не об удовлетворении мелкого личного честолюбия. Он был совершенно искренен сам с собой, когда еще в 1813 г. утверждал в дневнике: «Если бы я дорожил славой, я должен был бы льстить признанным

---

<sup>148</sup> «Прочел в пятидесятый раз (я перечел все романы В. Скотта по меньшей мере раз пятьдесят) заключение третьей серии «Рассказов моего лендлорда» — великолепное произведение — шотландский Фильдинг, так же как и большой английский поэт — удивительный человек!» (Letters and Journals, vol. V, p. 151; дневник, 5 января 1821 г.).

<sup>149</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 149 (дневник, 4 января 1821 г.).



мнениям, которые успели прочно укорениться и которые продержатся дольше, чем любые современные произведения (living works), доказывающие обратное. Но, клянусь душой, будь что будет, я не могу и не хочу лгать наперекор моим мыслям и сомнениям»<sup>150</sup>.

Теперь, на рубеже 10—20-х годов, эта борьба за собственную духовную, творческую независимость и свободу становится все более сознательной и ожесточенной. Байрону приходилось мучительно, с великим напряжением сил, «выламываться» из своей прежней аристократической среды. И он сам понимал это. Ему приходилось преодолевать и собственные привычки и предрассудки; и, в еще большей степени, напрягать всю свою энергию, чтобы противостоять натиску, который он непрестанно встречал в эти годы и со стороны врагов, и, что было еще хуже, со стороны прежних друзей. Переписка Байрона с Мерреем (его издателем, а вместе с тем — издателем торийского официоза, журнала «Куортерли ревью» и других правительственных изданий), так же как и переписка с Томасом Муром, который, заигрывая с либерализмом в своих сатирах, старался вместе с тем не слишком компрометировать себя в глазах высшего света, необычайно драматична прежде всего именно потому, что Байрон все время противится попыткам своих корреспондентов образумить и «приручить» его, примирить его с той верхушкой английского общества, которая отпинула его и с которой он сам бесповоротно порвал, покинув Англию<sup>151</sup>.

Когда Мур, испуганный вольнодумством «Каина», поспешил высказать Байрону свое сожаление по поводу создания этой величественной философской драмы «мистерии»<sup>152</sup>, то Байрон ответил ему письмом, где, уже не ограничиваясь собственно литературным спором, раскрыл глу-

---

<sup>150</sup> Letters and Journals, vol. II, p. 351 (дневник, 27 ноября 1813 г.).

<sup>151</sup> Драматизму прозы Байрона (т. е. преимущественно его писем и дневников) посвящено интересное исследование Дж. Вильсона Найта «Драматическая проза Байрона» (G. Wilson Knight. Byron's Dramatic Prose. The University of Nottingham, 1954).

<sup>152</sup> «Я сожалею по многим причинам, что вы его написали... Что до меня, то я не отказался бы от поэзии религии ради всех мудрейших выводов, к которым может когда-либо прийти философия» (Letters and Journals, vol. VI, p. 23, письмо Мура Байрону от 9 февраля 1822 г.).



бинные общественные разногласия, которыми этот спор был обусловлен.

«Сказать по правде, мой дорогой Мур,— писал Байрон,— вы живете около *печки* общества, и на вас неизбежно действуют тепло и исходящие от нее испарения. Когда-то и я жил так же — и слишком долго — достаточно для того, чтобы это окрасило все мое позднейшее существование. Поскольку я пользовался в обществе немалым успехом, я, конечно, не являюсь в этом вопросе предубежденным судьей (разве что в его пользу); но я считаю, что при его теперешнем устройстве оно *фатально* для всех больших самостоятельных начинаний в любой области. Я никогда не заискивал перед ним *тогда*, когда был молод, пылок и принадлежал к числу его «кудрявых любимцев»; так неужели же вы думаете, что я поступаю так *теперь*, когда живу в более чистой атмосфере?»<sup>153</sup>

Письмо это замечательно и глубиной и принципиальностью постановки вопроса о разногласиях поэта с его лондонскими советчиками. С характерным для него дружеским тактом Байрон добавляет, что всегда дорожил и будет дорожить «личными» мнениями Мура; «Но если вы попросту передаете, как *это*, мнение *света* (а трудно этого не делать, раз вы пользуетесь его милостями и находитесь в самой его гуще), то мне остается лишь пожалеть, что вы повторяете мне то, на что я не могу обращать внимания»<sup>154</sup>.

В этом письме, как и в других ему подобных, отзывалось не минутное раздражение или случайный порыв. Здесь высказывался итог долгих раздумий Байрона о себе самом, о своих задачах как человека, общественного деятеля и поэта.

В эти годы он часто окидывает мысленным взором пройденный им жизненный путь. До нас не дошли его «Записки», подаренные Муру и сожженные Мерреем; но письма, дневники и «Разрозненные мысли», относящиеся ко времени пребывания Байрона в Италии, полны воспоминаний и размышлений, имеющих смысл прощания с прошлым.

В «Разрозненных мыслях» 1821 г. (§ 29) он уже не без иронии признается сам себе, что в ранней молодости гре-

<sup>153</sup> Letters and Journals, vol. VI, p. 33 (письмо от 4 марта 1822 г.).

<sup>154</sup> Там же.



шил «дендизмом», — «играл, пил, и получил ученую степень во всех видах распутства». «Но, — добавляет он, — и рано отказался от этого занятия»<sup>155</sup>. Зато «свою страстность, свои бурные порывы как в политике и творчестве, так и в личной жизни, шедшие вразрез с аристократическими условностями и с буржуазным ханжеством, Байрон отстаивает, как то, без чего он не был бы сам собою. «Я глубоко убежден, — писал он в ответ на увещевания того же Мура, — что ...человек поэтического темперамента не может избежать больших страстей. Это — поэзия жизни. Что бы я знал и что мог бы написать, будь я смиренным торгошом-политиком или придворным камер-юнкером? Человеку нужны странствия, тревожения, — без них нет и существования»<sup>156</sup>.

В эти годы, в изгнании, обостряется до предела и вместе с тем получает, наконец, и свое разрешение то противоречие байроновского творчества, которое так точно подметил и сформулировал поэт-декабрист Рылеев.

Он жил для Англии и мира.

— писал Рылеев в своей оде «На смерть Байрона».

И тут же утверждал, казалось бы, иное:

К гонениям рока равнодушен,  
Он гению лишь был послушен,  
Властей других не признавал<sup>157</sup>

Но тот романтический субъективизм с его провозглашением личной свободы творчества, на который указывают слова: «он гению лишь был послушен, властей других не признавал», в действительности, как прекрасно понимал Рылеев, наполнялся у Байрона огромным общественным содержанием. Он потому и мог «жить для Англии и мира», что «властей других не признавал».

Сознание своего разрыва с законами, верованиями, моральными правилами и политическими принципами, установленными этими «властями», и своего положения отщепенца по отношению к привилегированной буржуазно-

<sup>155</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 423.

<sup>156</sup> Там же, стр. 70 (письмо от 31 августа 1820 г.).

<sup>157</sup> Р. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 99.



аристократической верхушке Англии на первых порах, в Швейцарии и в Венеции, бывало мучительно для Байрона. Оно заставляло его нередко бравировать то пессимизмом, граничившим с полным отчаянием и отрицанием всего человеческого; то своим буйным, но невеселым венецианским разгулом, обо всех подробностях которого он вызывающе сообщал своим благонамеренным английским корреспондентам, как бы желая как можно более демонстративно, решительно и окончательно закрепить свой разрыв с прошлым. Но эта бравада была лишь преходящим, сравнительно поверхностным и односторонним выражением того сложного процесса общественного, а вместе с тем и творческого, эстетического самоопределения, который переживал в это время Байрон и в котором его участие в национально-освободительной борьбе итальянского народа сыграло большую роль.

Готовый иногда, в своем раздражении, принять как лестный комплимент слова о том, что он непохож на англичанина<sup>158</sup>, он, в сущности, научился теперь, борясь за свободу чуждой ему по крови, но близкой по духу и устремлениям нации, глубже чувствовать себя англичанином.

Когда в венецианской газете появилось перепечатанное из иенской «Литературной газеты» клеветническое утверждение, будто бы Байрон стал врагом своего отечества, он поспешил опровергнуть это. Его письмо было полно достоинства и сдержанного негодования. «Уверяют, будто я не люблю мою родину; извините, я люблю ее настолько, что могу отвечать усмешкой на такое обвинение и сослаться в опровержение на каждое голосование, в котором я участвовал в парламенте... В этой статье сказано, что Бонапарте — мой кумир и что я ничего не написал о лорде Веллингтоне; первое — ложь, второе — правда, и ни то, ни другое не имеют никакого значения»<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> «Один итальянец (молодой граф Руота) писал обо мне своему другу в Рим из Равенны в 1820 г. в порядке комплимента, «что в обществе никто бы не принял меня за англичанина, хотя он полагает, что я и англичанин в глубине души.— но манеры у меня совсем другие». Он подразумевал под этим большую похвалу, и я так это и принимаю» (Letters and Journals, vol. V, p. 452, «Разрозненные мысли», § 85).

<sup>159</sup> Lord Byron's Correspondence, in 2 volumes. London, J. Murray, 1922, vol. II, p. 48. Дальнейшие ссылки на это издание даются с сокращенным обозначением: Correspondence.



Письмо это замечательно не только общим своим направлением, но и подробностями аргументации. Байрон решительно отказывается ставить вопрос о своем патриотизме в какую-либо зависимость от своего отношения к официальным авторитетам буржуазно-аристократической Англии (а именно таким был Веллингтон, которого шумно восхваляла в эти годы вся монархическая печать, как «героя Ватерлоо» и спасителя отечества, а сам Байрон высмеял позднее в «Дон Жуане»). Напротив, в доказательство своей любви к родине он ссылается, прежде всего, на свою деятельность в парламенте, где раз за разом вступал в открытый конфликт с правящими верхами страны именно по тем вопросам, в которых особенно ясно обнаруживалась несовместимость интересов господствующих классов и народных масс.

Официальному охранительному патриотизму буржуазно-аристократической верхушки, над которым он издевается и в «Видении суда», и в «Дон Жуане», и в «Бронзовом веке», Байрон противопоставляет в итальянский период своего творчества свой бунтарский патриотизм, основанный на глубоком сочувствии к национально-освободительным движениям, чей пламень вспыхивал в эту пору в Италии, Испании, Греции, в странах Латинской Америки, и к первым стихийным выступлениям рабочего класса самой Англии. Политические взгляды Байрона и в этот период оставались противоречивыми. Приходя к убеждению, что «только революция может спасти мир от адской скверны»<sup>160</sup>, он вместе с тем страшился последствий этой революции, считая, что она может привести лишь к замене одной тирании — другой. В этом его, как и многих других передовых людей его времени, поддерживал и недавний опыт французского народа, чей революционный героизм, казалось, лишь открыл дорогу военной диктатуре Наполеона и целой эре кровавых захватнических войн, закончившейся реставрацией Бурбонов. Байрон, однако, отказывался смириться перед лицом этой кажущейся горькой иронии истории. Как ни скорбны были мучившие его разочарования и сомнения, они отступали перед мужественной верой поэта в грядущее торжество освободительной борьбы народов. Его знаменитое обращение к Свободе в 98-й

---

<sup>160</sup> Poetry, vol. VI, p. 346.



строфе IV песни «Чайльд Гарольда» было не прекрасно-душной риторической фразой; в этой революционно-романтической символике воплощалось прозорливое предвидение того, что торжество международной реакции окажется временным и преходящим.

Мужай, Свобода! Ядрами пробитый,  
Цветов уж нет. Уж по твоим ветвям  
Печальный звук твоей трубы разбитой  
Сквозь ураган доселе слышен нам.  
Цветов уж нет. Уж по твоим ветвям  
Прошел топор, и ствол твой обнажился,  
Но жизни сок еще струится там.  
Запас семян под почвой сохранился,  
И лишь весна нужна теплой, чтоб плод родился.

(Перевод С. Ильина)

Эта строфа была написана летом 1817 г.; а когда Шелли в 1820 г. предпослал ее первые строки как эпиграф своей «Оде к Свободе», пророчество Байрона уже сбывалось; знамя свободы снова было поднято в Испании, и реакционным режимам, казалось, столь прочно установленным в Европе силами Священного Союза, был нанесен первый удар.

Чутко прислушиваясь к подземным толчкам, свидетельствующим о непрочности фундамента, на котором базировалась реакция, Байрон в эти годы кипучей подпольной политической борьбы и подготовки к вооруженному восстанию переживает глубокую ломку своего мировоззрения. Прежний субъективизм и скепсис, если и не изживаются им совершенно, приобретают, однако, иной характер, чем это было ранее, и подчиняются новому широкому взгляду на общественно-историческое развитие человечества.

В письмах и дневниках Байрона запечатлелась во всей ее напряженности эта духовная ломка, бесконечно расширявшая кругозор поэта. 9 января 1821 г. он с сочувствием отзывается в своем дневнике о философской поэме Сэмюэля Джонсона<sup>161</sup> «Суетность человеческих желаний», где

<sup>161</sup> Сэмюэль Джонсон пользовался значительным авторитетом в просветительских литературных кругах второй половины XVIII в. как критик, поэт, эссеист и знаток английского языка, но придерживался консервативных политических взглядов и в годы войны за независимость США резко выступал против восставших



проповедовалась извечная неизменность человека и тщетность всех его преобразовательных устремлений. Но тут же с жаром доказывает самому себе обратное:

*«Вперед! теперь время действовать, и что означает отдельная личность, если хоть одна искра того, что достойно прошлого, может быть бестрепетно отдана в наследство будущему? Дело не в одном человеке, и не в миллионе людей, а в том, чтобы распространить дух свободы. Волны, набегающие на берег, разбиваются одна за другой, но океан все же одерживает победу. Он поглощает Армаду, он точит скалы и, если верить нептунианцам <sup>162</sup>, то он не только разрушил, но и создал мир. Таким же образом, скольким бы личностям не пришлось пожертвовать собой, великое дело будет крепнуть, опрокидывать все преграды и оплодотворять (ведь водоросли — это удобрение) все, что может принести плоды...»* <sup>163</sup>

Эта новая для Байрона философия истории, питавшаяся живым опытом народной освободительной борьбы, предполагала и пересмотр или переосмысление его прежнего индивидуализма. С гордостью оставляя свою личную и творческую независимость в столкновениях с официальными авторитетами английского «высшего общества», Байрон вместе с тем снова и снова возвращается к мысли о необходимости подчинения личности интересам общего «великого дела» свободы. «В подобных случаях,—пишет он, продолжая приведенную выше запись в дневнике от 9 января 1821 г.,—никогда бы не следовало предаваться эгоистическим расчетам; и я сейчас не буду заниматься ими» <sup>164</sup>. Через два дня, в момент, когда ситуация в Равенне продолжала оставаться по-прежнему напряженной до предела и со дня на день можно было ждать сигнала к восстанию, он записывал в дневнике: «Я бы почти пожалел, если бы мои личные дела шли хорошо, в то время как американских колоний. Бернс помянул его эпиграммой, которая завершалась строками:

Но если гений стал врагом свободы,  
Самоубийца он.

(Перевод С. Я. Маршак)

<sup>162</sup> Байрон имеет в виду сторонников теории, согласно которой решающая роль в возникновении жизни на земле принадлежит водной стихии.

<sup>163</sup> Letters and Journals, vol. V. p. 163—164.

<sup>164</sup> Там же, стр. 164.



судьба народов (nations) в опасности. Если положение человечества могло бы существенно измениться к лучшему (особенно положение этих угнетенных итальянцев), то я был бы не столь уж озабочен своей собственной «малой особой» (sma resculiar <sup>165</sup>)» <sup>165</sup>.

Готовый броситься в единоборство с «коронованными капальями» и их приспешниками, Байрон, вместе с тем, считает себя частью противостоящих им «миллионов» <sup>167</sup>.

В 1814 г., когда Байрон видел, что ему, быть может, придется навсегда порвать с Англией, он мысленно сравнивал самого себя с шекспировским Кориоланом — гордым одиночкой-патрицием, который предпочел покинуть родной Рим, чтобы не смиряться перед мнением «черпи». В его памяти вставляли слова Кориолана:

Я презираю вас и город ваш!

Я прочь иду — есть мир и кроме Рима! <sup>168</sup>

(Перевод А. Дружинина)

Но в противоположность судьбе Кориолана, чья аристократическая «независимость» от народа привела его в конце концов на путь измены собственной родине, судьба Байрона сложилась иначе. Именно в изгнании, вдали от той душлистой атмосферы высшего общества, о которой он так метко и зло писал в цитированном выше письме Муру, Байрон совершает свой окончательный выбор между двумя патриотизмами, двумя нациями и двумя культурами, становясь на сторону революционной демократии своего времени. То противоречие между Байроном-«лордом» и Байроном-«демократом», на которое указывал Белинский, и в эту пору давало себя знать и не могло разрешиться болезненно. Но когда Байрон записывал в своих

---

<sup>165</sup> Шотландское выражение, заимствованное, вероятно, у Скотта.

<sup>166</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 165 (дневник, 11 января 1821 г.).

<sup>167</sup> «Итак, интересы миллионов находятся в руках примерно двадцати лоботрясов, собравшихся в местечке, именуемом Лайбах», — писал он в дневнике от 11 января, подразумевая Лайбахский конгресс держав Священного Союза (Letters and Journals, vol. V, p. 165).

<sup>168</sup> Байрон частично цитировал эти слова Кориолана, применяя их к самому себе, в письме С. Роджерсу от 16 февраля 1814 г. (Letters and Journals, vol. III, p. 38).



«Разрозненных мыслях»: «Даже и для *господ нет* свободы посреди рабов; кровь во мне кипит, когда я это вижу»<sup>169</sup>, «демократ» в нем одерживал победу над «лордом».

Происходящий в творчестве Байрона перелом был помечен и наиболее прощательными представителями английской консервативной печати. Если сам он в 1814 г. сравнивал себя с надменным патрицием Кориоланом, то в 1818 г., когда вышла в свет IV песнь «Чайльд Гарольда», а в рукописи могла получить известность и крамольная «Песня для луддитов» (посланная Муру 24 декабря 1816 г.), журнал «*Квартерли ревью*» нашел для Байрона совсем другой прототип у Шекспира, заявив, что он говорит языком шекспировского мятежника Джека Кэда. «Требования, чтобы «семь полпенсовых хлебов продавались за пенни», чтобы «тройная мерка пива вмещала десять мер», а «все правление в королевстве велось сообща», — служили в простонародье лозунгами восстания со времен Джека Строу (одного из вождей крестьянского восстания 1381 г. — *А. Е.*) и до наших дней», — писал автор анонимной статьи о четвертой песне «Чайльд Гарольда». Стараясь помешать сближению поэта с народом, журнал призывал Байрона не «отождествлять своего дела с делом врагов его родины» и возмущался «безумием, которое заставляет людей знатных и образованных говорить таким языком, словно они готовы рисковать гибелью своего отечества и идти навстречу всем ужасам гражданской войны»<sup>170</sup>.

А между тем в письмах самого Байрона к его английским корреспондентам действительно снова и снова повторяется все та же мысль, что только «драка» (*a row*), то есть открытое столкновение между правящими верхами и народом, сможет спасти положение в стране. «Глянь-нись богом, если будет драка, я приеду к вам! Как идут дела у ткачей — у разрушителей станков — у лютеран от политики — у реформаторов?»<sup>171</sup>, — писал Байрон Муру, посылая ему «Песню для луддитов».

<sup>169</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 451.

<sup>170</sup> «The Quarterly Review», vol. XIX. London, J. Murray, 1818, p. 231—232. Анонимный критик ассоциировал с поэзией Байрона слова Джека Кэда из второй сцены IV действия «Второй части Короля Генриха VI».

<sup>171</sup> Letters and Journal, vol. IV, p. 30 (письмо Муру от 24 декабря 1816 г.).



Бурное кипение субъективных страстей, которое сам поэт считал главной приметой своего творчества, в эти годы все последовательнее и осознаннее соотносится им с объективными общественно-историческими конфликтами современности, с той «могучей реальностью»<sup>172</sup>, о притягательной силе которой он так выразительно писал в четвертой песне «Чайльд Гарольда».

В письме к леди Байрон от 1 марта 1821 г., сравнивая развертывающуюся во всем мире «войну людей против монархов» со степным пожаром, вспыхивающим от одной искры, он добавляет: «Что это значит для вас и ваших англичан, вы не знаете, потому что вы спите. Что это значит для нас здесь, я знаю, потому что это — *перед нами, вокруг нас и внутри нас*»<sup>173</sup>. Это новое для него сознание единства своего субъективного «я» и объективного мира, возникающее в творчестве Байрона этого периода по мере того как он сближается с борьбой народных масс, проявляется в новом понимании поэтом его прежних произведений и в строгом суде над ними.

Интересно, прежде всего, что в эти годы Байрон нередко непосредственно соотносит с реальной практикой политической борьбы, в которой он принимает столь деятельное участие, некоторые, казалось бы, очень «далекие от жизни» романтические образы своих более ранних произведений. В уже цитированном выше письме Меррею он призывает на головы австрийских захватчиков ту же грозную кару, какая постигла ассирийские полчища Сеннахериба (разгром которых он изобразил в великолепных патетических строках «Поражения Сеннахериба», — одного из самых сильных стихотворений цикла «Еврейские мелодии»). Не менее выразительно и то истолкование, которое теперь дает Байрон образу Лары. Окутанный туманом зловещей тайны, этот герой, согласно эпиграфу поэмы, предстал перед читателем как неведомый пришелец из иного мира; действие «Лары», уверял поэт, парадоксально преувеличивая романтическую отчужденность своего героя от реальной действительности, «происходит не в Испании, а на Луне»<sup>174</sup>. Ныне же, намекая в письме

<sup>172</sup> Poetry, vol. II, p. 333.

<sup>173</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 383 (курсив мой. — А. Е.).

<sup>174</sup> Letters and Journals, vol. III, p. 110 (письмо Меррею от 24 июля 1814 г.).



к Фр. Ходжсону на свою роль в подготовке неудавшегося карбонарского восстания, он прямо сопоставляет свой возможный конец с судьбой Лары<sup>175</sup>.

А одновременно с этим, теперь, когда, ему открылись широкие горизонты международной освободительной борьбы против реакции, Байрон подвергает резкой критической переоценке свое прежнее творчество.

Уже в 1817 г., по окончании IV песни «Чайльд Гарольда», он чувствовал себя на распутье и задумывался над будущим направлением своего творчества, хотя это будущее и рисовалось ему еще очень неясно.

«Я считаю «Чайльд Гарольда» лучшим из того, что мною написано, и, начав с него, думаю им и кончить,— писал он Меррею.— Но я не принимаю на этот счет никаких решений, так как уже отступил от своих прежних намерений... Боюсь, что ничего лучшего мне никогда не сделать; и все же, не достигнув еще тридцати лет,... следует еще много лет идти вперед в интеллектуальном отношении. Но мне пришлось на моем веку пережить и душой и телом дьявольски много испытаний; к тому же я уже слишком много и слишком часто печатал. Да укрепит господь бог мое разумение, чтобы я мог поступить должным образом в этом и во всем прочем,— ибо я очень сам в себе сомневаюсь»<sup>176</sup>.

Характер этих сомнений отчасти проясняется при сопоставлении этого письма с начальными строфами IV песни «Чайльд Гарольда», где сталкиваются два противоположных настроения и два противоположных взгляда на отношение искусства к жизни.

В пятой и начале шестой строфы мир поэтических образов противостоит действительности как спасительное «убежище» от несбыточных надежд, волнующих Юность, от жизненной пустоты, удручающей Старость. Эти образы, «бессмертные творения духа», живут своей особой, светлой и прекрасной жизнью, независимой от законов

<sup>175</sup> «За последнее время я больше всего был занят политикой, так как предательство и дезертирство неаполитанцев разрушило все наши здешние надежды... Вся страна была наготове. И я бы, конечно, не сидел, заложив руки в карманы... Когда-нибудь, быть может, мы поговорим об этих и других делах. Тем временем, я чуть не кончил как Лара» (Letters and Journals, vol. V, p. 238, письмо от 12 мая 1821 г.).

<sup>176</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 168.



«унылого бытия», «смертного рабства» людей. Они заставляют нас забывать о том, что нам ненавистно, и восполняют невозвратимые утраты...

Но здесь же, в шестой строфе, Байрон вступает в спор с самим собою, отвергая эти романтические представления о всемогуществе искусства как начала, противостоящего действительной жизни и заменяющего ее.

«Есть вещи, — пишет он, — чья могучая реальность сияет ярче, чем наша сказочная страна; их формы и краски прекраснее, чем лаше фантастическое небо и те странные созвездия, какими Муза искусно усеивает свою причудливую (wild) вселенную»<sup>177</sup>.

Поэт прощается со своими прежними романтическими вымыслами. «Пробудившийся Разум считает нездоровыми эти преувеличенные фантазии»; «другие голоса», «другие картины» влекут его к себе<sup>178</sup>.

Эти замечательные строфы IV песни «Чайльд Гарольда» уже возвещали перелом в творчестве Байрона. Недаром в этой последней песне поэмы мир объективной общественной реальности, воплощенной в материальных свершениях людей, властно выдвигается на первое место (в отличие от III песни, где природа противостояла «цивилизации»). Судьбы народов и государств волнуют воображение поэта, еще недавно искавшего в одиноком слиянии с природой спасение от людей.

Жанр лирико-эпической поэмы, созданный Байроном в «Паломничестве Чайльд Гарольда», обладал огромными потенциальными возможностями. Он позволял художнику широко и свободно, не стесняя себя рамками predetermined сюжета и строго последовательной композиции, изображать бурное течение общественно-исторической жизни целой эпохи сквозь призму индивидуального сознания современного человека с его пылкими страстями, горькими раздумьями и порывами в будущее.

И все же «Паломничество Чайльд Гарольда» вызывает теперь в самом авторе двойственное чувство. Это сказалось и в приведенном выше отрывке из письма к Меррею, где Байрон говорит о собственных творческих сомнениях и необходимости идти вперед, к новым свершениям. Это

---

<sup>177</sup> Poetry, vol. II, p. 333.

<sup>178</sup> Там же.



сказалось и в чрезвычайно примечательной оценке III песни поэмы в письме Муру от 28 января 1817 г. «Я трепещу за «великолепие», которое вы приписываете новому «Чайльд Гарольду», — писал Байрон, отвечая на похвалы Мура III песне «Паломничества». — Я рад, что он вам понравился; это превосходный невнятный образец поэтического уныния, и я люблю его больше других. Я писал его, чуть не обезумев от метафизики, гор, озер, неугасимой любви, невыразимых мыслей и кошмара моих собственных прегрешений»<sup>179</sup>.

Этот иронический отзыв о тех сторонах «Чайльд Гарольда», которые, как казалось большинству современников, составляли самое существо «байронизма», показывает, какой глубокий, коренной перелом совершается в эту пору в эстетических взглядах Байрона. Он стремится к созданию искусства и более «внятного» (т. е. не столь субъективного, обращенного к массе читателей) и менее «унылого»<sup>180</sup>. Посылая Меррею «Бешпо» — поэму в новом для него сатирическо-повествовательном роде, с множеством отступлений, искрящихся всеми оттенками комического, от ядовитого сарказма до добродушного юмора, — Байрон с гордостью обращает внимание на новые стороны его дарования, раскрывшиеся здесь. «Бешпо», «во всяком случае, покажет что я могу писать весело, и опровергнет обвинение в однообразии и манерности»<sup>181</sup>.

Эти поиски нового и самое их направление, намеченное поэмой «Бешпо» и твердо определившееся уже в первых песнях «Дон Жуана», были тесно связаны с возрастающей неудовлетворенностью поэта и собственным литературным прошлым и общим состоянием отечественной литературы. Байрон снова (как когда-то в «Бардах») судит

<sup>179</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 49 (курсив мой. — А. Е.).

<sup>180</sup> В отзывах о только что законченном «Манфреде» говорится тот же оттенок самокритической иронии: «Трагедия из Бедлама» (Letters and Journals, vol. IV, p. 80, письмо Муру от 25 марта 1817 г.); пьеса «в очень диком, метафизическом и непонятном роде» (Letters and Journals, vol. IV, p. 54—55, письмо Меррею от 15 февраля 1817 г.); «Вы можете заметить по этому переказу, что я не высокого мнения об этом фантастическом сочинении», — так заканчивал Байрон свое письмо издателю, сообщавшее об окончании «Манфреда» (там же, стр. 55).

<sup>181</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 218 (письмо Меррею от 25 марта 1818 г.).



английскую поэзию, но судит ее уже не как сторонний наблюдатель, а как соучастник и соответчик. «Что до поэзии вообще, то я убежден... что *все мы* — Сяотт, Саути, Вордсворт, Мур, Кемпбелл, я — все одинаково заблуждаемся; все мы следуем ложной революционной поэтической системе, или системам, которые сами по себе ни черта не стоят...; и наше и будущее поколения в конце концов придут к этому выводу»<sup>182</sup>, — пишет он Меррею в том же письме, в котором говорил о необходимости двигаться вперед после «Чайльд Гарольда». Сопоставляя свои поэмы, поэмы Мура и других современников с наследием Попа, он «поистине поражен... и огорчен неизмеримым превосходством в области здравого смысла, гармонии, выразительности, и даже *воображения*, страсти и *выдумки* этого маленького человечка времен королевы Анны над нами — людьми времен упадка Империи... Если бы я начинал заново, я бы соответственно выбирал себе образцы»<sup>183</sup>. Поэтам следующего поколения придется переучиваться, доказывает он, возвращаясь к тому же вопросу в письме к Муру 2 февраля 1818 г. «Наша слава пострадает от *восторгов* и *подражания*. Когда я говорю наша, я подразумеваю *всех* (включая лейкистов)»<sup>184</sup>.

В сущности, можно без преувеличения сказать, что сам Байрон в период жизни в Италии осуществляет на деле то, о чем предположительно говорит в этих письмах. Он действительно «начинает заново».

Это не означало, конечно, полного разрыва с прошлым. Байрон не отрекся и не мог отречься от всего своего предшествующего творческого опыта. В его пассивно-презрительной оценке «ложной революционной поэтической системы или систем» романтизма (которые он в другом письме сравнивал с причудливой мечетью, воздвигнутой рядом со строгим греческим храмом классицизма) была и доля полемического преувеличения. Но он действительно ищет и новых путей, и новых образцов. Его привлекает и революционный классицизм Мильтона и Альфиери, и классицизм просветителей; но не менее притягательную силу обнаруживают для него в эту пору произведения реалистического искусства. Его воображение как видно, полно

<sup>182</sup> Там же, стр. 169 (письмо Меррею от 15 сентября 1817 г.).

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Там же, стр. 197.



образами Шекспира,— так часто и естественно, невзначай, цитирует он его и в письмах, и в стихах. Байрон перечитывает Фильдинга, восхищаясь смелостью его реалистической сатиры, и во многом следует фильдингговской концепции «комического эпоса» в своем «Дон Жуане». Под углом зрения реалистического просветительского романа XVIII в. как продолжение его традиций воспринимает Байрон и шотландские романы Вальтера Скотта, которые жадно перечитывает, всего более восхищаясь живостью изображения в них народного быта и нравов и юмором автора.

Приведенные выше слова Байрона из письма Меррею относительно поэмы «Бенпо», которая покажет, что он «может писать весело» и опровергнет обвинение в «однообразии и маперности», проливают свет не только на значение этой вещи, но и на тот поворот, который готовится в эту пору в творчестве поэта.

«Писать весело» и в эту пору не означало для Байрона отказа ни от трагических тем, ни от скорбных лирических раздумий. Но в его творчестве итальянского периода после завершения начатого еще в Швейцарии в 1816 г. «Манфреда» уже нет места одностороннему, всепоглощающему пафосу отчаяния, каким отмечена эта драматическая поэма или близкая ей по времени и по духу «Тьма». Путь Байрона в эту пору оправдывал предсказание Шелли, который в 1817 г. в предисловии к поэме «Восстание Ислама», констатируя, что «уныние и мизантропия стали характерными чертами нашей эпохи», утверждал вместе с тем, что «человечество... выходит из своего оцепенения. Я ощущаю, мне кажется, медленную, постепенную неслышную перемену...»<sup>185</sup>.

Этот выход из прежнего мрачного «оцепенения», когда собственная поэзия казалась ему лишь «сном страстей», средством забыться, уйти от действительности, был найден Байроном уже в первые годы его жизни в Италии.

Знаменательно, что именно в ту пору, когда с его вступлением в карбонарскую организацию и ревностным участием в подготовке восстания Байрону открылась, наконец, возможность той живой политической деятельности, о которой он тщетно мечтал ранее, он не только не покидает лите-

---

<sup>185</sup> Percy Bysshe Shelley. Poetical Works. Ed. by Edward Dowden. London, Macmillan and Co., 1901, p. 97.



ратуры ради политики, а напротив, находит в общественной борьбе неисчерпаемый источник вдохновения. В письме Меррею от 14 ноября 1821 г. он с гордостью говорит о «разнообразии» созданного им за последние один-два года, имея в виду и свои мистерии, и исторические трагедии, и политические сатиры, и переводы, и прозаические литературные памфлеты, и — вершину всего, осуществленного им в этот период, — «Дон Жуана». «Каковы бы ни были достоинства или недостатки этих вещей, со мною, может быть, согласятся в том, что каждая из них написана в своем роде и особым стилем»<sup>186</sup>, — замечает Байрон.

В «Марино Фальеро» (Marino Faliero, 1821) и «Двух Фоскари» (The Two Foscari, 1821) он создает совершенно новый для английской романтической литературы жанр исторической трагедии, где в суровом и лаконичном изображении политических конфликтов прошлых веков нельзя не заметить отзвуков современности. Крушение средневекового республиканского заговора в «Марино Фальеро» было мотивировано социальными и психологическими причинами, которые показывали, как глубоко понимал Байрон противоречия и слабости современного ему карбонаризма. А трагическая обреченность патриотических добродетелей отца и сына Фоскари, погубленных коварным венецианским деспотизмом, напоминала о печальной судьбе, уготованной многим героям молодой Италии<sup>187</sup>.

В мистериях «Кайн» (Cain, 1821) и «Небо и Земля» (Heaven and Earth, 1822) он отказывается от исторического сюжета и обращается к романтически истолкованной библейской фантастической образности. Но философско-эстетическая тема этих богоборческих произведений, написанных, по насмешливому замечанию самого Байрона, «в моем веселом метафизическом стиле»<sup>188</sup>, чужда субъективизма, присущего его «восточным поэмам» и «Манфреду». Речь идет здесь о судьбах всего человечества, о естественных правах человеческого разума и воли,

---

<sup>186</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 474.

<sup>187</sup> Подробный анализ драматургических исканий Байрона дан в статье Ю. М. Кондратьева «Исторические трагедии Байрона и некоторые вопросы его драматургии». «Ученые записки Моск. гор. пед. ин-та им. Потемкина», М., 1958.

<sup>188</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 361 (письмо Меррею от 12 сентября 1821 г.).



противостоящих несправедливому деспотизму Провидения.

«Титаническая декламация»<sup>189</sup> мистерий (как определил сам Байрон диалог «Каина») заключала в себе не только диалектику чувств, но и диалектику мысли — столкновение противоположных концепций бытия, логический спор, анализ мысли, во многом напоминающий, хотя не повторяющий по форме, антицерковную аргументацию просветителей.

Для произведений итальянского периода характерно стремление Байрона сочетать тот эстетический принцип ясного и разумного гражданственного искусства, из которого он исходил в своих первых литературных манифестах — в «Английских бардах» и «На тему из Горация», со всем богатейшим опытом его пламенно-страстного, проникнутого глубоким субъективно-лирическим пафосом романтического творчества от первых песен «Чайльд Гарольда» до «Мопфреда» включительно. Байрон остается романтиком и в произведениях итальянского периода. Но те противоположные тенденции его творчества, которые ранее выступали как бы обособленно, теперь сливаются в новом, более сложном и содержательном синтезе. Страстное отрицание существующей действительности уже не предполагает бегства от нее, как это было в период создания «восточных поэм», а напротив, требует от художника, как это понимает теперь сам Байрон, ее познания, изучения и обобщения. Красноречивая подробность: вспоминая о своем первом выступлении в парламенте, Байрон замечает, что это была «речь вроде «Дон Жуана»»<sup>190</sup>. Сопоставление это примечательно: Байрон усматривает прямое сходство между этой широко задуманной поэмой и своим парламентским выступлением, строго и точно обоснованным фактами, характеризующими положение поттингэмских рабочих «бунтовщиков». Два обстоятельства могли мотивировать это сопоставление. «Дон Жуан» был проникнут тем же мятежным, непримиримо протестанским духом, что и речь Байрона в защиту луддитов; и при этом автор его, так же

<sup>189</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 368 (письмо Мэри от 19 сентября 1821 г.).

<sup>190</sup> Thomas Medwin. Journal of the Conversations of Lord Byron. Noted during a residence with his Lordship at Pisa, in the years 1821 and 1822, vol. II. P., Galignani, p. 36.



как молодой оратор, дебютировавший своею речью в палате лордов, сознательно исходил из жизни, ища в ней свои доводы и проверяя ею свои призывы.

С этим связано и по-новому критическое отношение Байрона к субъективно-эмоциональной стороне романтического искусства — к той страстности, которая ранее иногда казалась ему самоцелью поэтического творчества. Теперь он стремится подчинить ее дисциплине разума. Отстаивая «Каина» от нападков ханжей, он выдвигает новый для своей эстетики аргумент логики характеров и последовательности, «которая, конечно, всегда дозволена поэзии»<sup>191</sup>. В письме к Меррею от 20 сентября 1821 г., говоря о своей драматургии, Байрон с гордостью отмечает присущую ей новую черту — «сдержанную страстность», столь непохожую на тот иступленный бред («rant»), каким он грешил ранее, «в своих юношеских произведениях»<sup>192</sup>.

Певец Гюльнары и Медоры теперь придает особое новаторское значение своей попытке создать в «Марино Фальеро» трагедию «без любви» и без традиционных романтических условностей: «в ней нет ни колец, ни недоразумений, ни сюрпризов, ни бешеного бреда, ни злодеев, ни мелодрамы»<sup>193</sup>.

Поэт природы, искавший забвения *общественных* страстей в величавом молчании гор и в немолчном шуме моря, теперь провозглашает нравственно и эстетически несостоятельным культ природы, противопоставляемой как «вечное», божественное начало исторически сложившемуся, общественному человеку. В полемических «Письмах Джону Меррею по поводу порочащих суждений преподобного В. Л. Баулса о жизни и трудах Попа», относящихся

<sup>191</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 470 (письмо Меррею от 3 ноября 1821 г.).

<sup>192</sup> Там же, стр. 372.

<sup>193</sup> Там же, стр. 243—244 (письмо Меррею от 16 февраля 1821 г.). Анекдотический сюжет «Беншо» до некоторой степени пародирует злоешие гаремные трагедии «восточных поэм». Говоря о том, какие «прелестные поэмы» мог бы он создать, имея он дар «писать легко для легкого чтения», —

Ориентальность я б, согласно правил,  
В сентиментальность Запада оправил,

(Перевод В. Левика)

— Байрон подсмеивался, вероятно, не только над своими подражателями, но и над самим собой.



к 1821 г., Байрон не только восстанавливает поэтическую репутацию классициста-просветителя Попа, но подвергает резкой критике реакционно-романтическую эстетику Баулса, основанную на превознесении «неизменных принципов» высшей красоты, воплощающейся в природе, в противоположность низменным творениям человеческих рук. В этом презрении к человеческому, социально-историческому началу в поэзии Байрон усматривает теперь одно из проявлений того «ханжества», которое стало «в наши дни великим *«primum mobile»* (главным двигателем.— А. Е.) в Англии,— ханжества политического, ханжества поэтического, ханжества религиозного, ханжества морального,— но всегда *ханжества*, пронизывающего все многообразие жизни»<sup>194</sup>.

Перекликаясь с Блейком, провозгласившим в одной из «Пословиц Ада», что «где нет человека, природа бесплодна»<sup>195</sup>, Байрон утверждает, что человеческий труд оживляет и возвышает природу. Он ссылается на множество примеров, взятых из жизни, чтобы доказать, что вмешательство человеческих рук не только не оскверняет природу, но делает ее истинно прекрасной. Морской пейзаж становится «привлекательнее, нравственнее и поэтичнее»<sup>196</sup> благодаря присутствию корабля, напоминающего о людях, борющихся с бурной стихией. Прославленные каналы Венеции были бы не более как канавами с глинистой, мутной водой, если бы не творения зодчих, создавших этот прекрасный город; а зеленая Англия обязана своею прелестью труду садоводов, без которого она — с тех пор, как были вырублены почти все ее леса,— оказалась бы совсем не живописной страной.

Это прославление активной созидательной общественной деятельности людей как важного начала и в жизни и в искусстве, в противовес благочестивому созерцательному смиренномудрию реакционных романтиков, превозносивших природу за счет человека, составляет важную особенность эстетических исканий Байрона в зрелый период его творчества.

Эти эстетические искания, как мы уже видели, в эту пору сливаются воедино с его политическими устремления-

<sup>194</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 542 (приложение III).

<sup>195</sup> Blake. Poetry and Prose, p. 185.

<sup>196</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 544.



ми. В письмах Байрона начала 20-х годов (образующих великолепный памятник английской прозы) политика и поэзия соседствуют друг с другом, составляя, в сущности, главный предмет размышлений и признаний художника и его споров со своими корреспондентами.

Эти споры становились все более ожесточенными. Хотя часть корреспонденции, которую получал Байрон из Англии, и была опубликована, необходимо специальное исследование, которое показало бы, какое систематическое, разностороннее и по-своему хорошо организованное противодействие встречали новаторские поиски Байрона не только в лагере открытых врагов, но и со стороны тех, кого он был вправе считать своими союзниками. Это относится прежде всего к давнему издателю Байрона Меррею (чья фирма публиковала правительственный торийский журнал «Квортерли ревью», вокруг которого группировались заведомо консервативно настроенные критики и публицисты); это относится и к более либеральному, но склонному к компромиссам Муру и к подавляющему большинству других английских корреспондентов Байрона. Прямое неодобрение было лишь одним из тех средств, к которому прибегали советчики Байрона, стараясь обуздать титанически смелый размах его дарования. Байрона старались изолировать от других передовых деятелей революционной литературы его времени (Мур, в частности, особенно ревниво «уберегал» своего друга от опасного влияния Шелли, которое, в действительности, могло быть только благотельно для Байрона). Поэту, который не мог не терзаться своим невольным отчуждением от родной страны, внушали, что его репутация находится под угрозой, что его популярность среди читателей якобы неуклонно падает. А одновременно с этим, принимались меры, чтобы задержать издание тех самых произведений, которые Байрон справедливо считал наиболее актуальными, начиная с «Пророчества Данте» и кончая сатирическим «Видением суда» и «Дон Жуаном». Дело дошло до того, что Байрон обвинил Меррея (к которому относился как к другу и с которым привык делиться всеми своими замыслами) в прямом предательстве и принужден был порвать с ним. Но это произошло только в 1822 г.; а до тех пор Байрону приходилось из месяца в месяц отстаивать свою эстетическую программу под панорам пазиданий,



советов и предупреждений, которые, — прислушайся он к ним, — увели бы его далеко в сторону с избранного им пути<sup>197</sup>.

История создания «Дон Жуана» — самая яркая, кульминационная глава в летописи той борьбы, которую должен был выдержать Байрон, отстаивая свое право и долг писать правдиво и свободно. «Дон Жуан» действительно был «декларацией пезависимости»<sup>198</sup> Байрона, по определению американской исследовательницы Э. Ф. Бойд. Уже «свирепое»<sup>199</sup> посвящение, заклеившее позором двух тезок — придворного поэта-лауреата, ренегата Роберта Саути, и министра Роберта Каслри, палача ирландского и английского народов, задавало тон всей поэме, свидетельствуя о том, как неразрывно связаны друг с другом литературные и политические симпатии и антипатии поэта.

И вечно буду я войну вести  
Словами, — а случится, и делами! —  
С врагами мысли. Мне не по пути  
С тиранами. Вражды святое пламя  
Поддерживать я клялся и блюсти.  
Кто победит, мы плохо знаем с вами,  
Но весь остаток дней моих и сил  
Я битве с деспотизмом посвятил!

(Перевод Т. Гнедич)

Так писал о себе самом Байрон в 24-й строфе IX песни «Дон Жуана». И внутренняя целеустремленность и

---

<sup>197</sup> «В честном бою (on fair ground) я справлюсь с сорока таковыми; но только в том случае, если мой оружейник не окажется предателем и не повредит мои доспехи», — писал Байрон Меррею, обвиняя последнего в том, что, утаив от нового издателя, Джона Ханта, предисловие к «Видению суда», он сознательно сыграл на руку Саути и его клике (Letters and Journals, vol. VI, p. 130, письмо от 24 октября 1822 г.).

<sup>198</sup> Elizabeth French Boyd. Byron's Don Juan. A Critical Study. New Brunswick, Rutgers University Press, 1946, p. 21.

<sup>199</sup> Эпитет самого Байрона (Letters and Journals, vol. IV, p. 260, письмо Муру от 19 сентября 1818 г.). Разоблачение подлой психологии ренегатства, развернутое Байроном, поныне сохраняет свою актуальность. Выступая против Говарда Фаста, американский публицист Г. Мейер открывает и заключает строками Байрона против Саути свой памфлет «История и совесть. Дело Говарда Фаста» (Hershell Meyer. History and Conscience. The Case of Howard Fast. N. Y., 1958).



92.

We doubt the recent influence of the sea  
 Still <sup>also in the fire of passion</sup> here - as in ~~relationship~~ with ~~love~~  
 An insistent premonition comes  
 And <sup>triple the</sup> ~~renewed~~ <sup>ignited</sup> the feeling of a finer world  
 Of peace from ~~of~~ <sup>of</sup> ~~which~~ <sup>which</sup> all friendly ~~lights~~  
~~I have seen the world in its most beautiful~~  
 And your true feelings have fully understood.  
~~I have found but never before~~  
~~Of that a world either could account~~  
 There is. No friend like <sup>to</sup> ~~a~~ woman <sup>with</sup> ~~the~~ <sup>her</sup> ~~conscious~~  
~~That she you must not be so lonely - because~~  
~~So that you are not here alone - because~~  
~~have not been - as with her~~



цельность всей поэмы свидетельствовали о том, что эта клятва не была пустым словом.

Когда Байрон закончил «Паломничество Чайльда Гарольда», его официальные советчики — Меррей, Гиффорд (главный критик «Куортерли ревью», в прошлом — один из заправил «антиякобинской» пропаганды в Англии) и другие внушали поэту, что теперь его долг — создать «большое творение», «правильную» эпическую поэму на достойную, «возвышенную» тему. Байрон резко отверг эти советы. «Я и не подумаю делать ничего подобного; я непавижу задания», — писал он Меррею 6 апреля 1819 г., настаивая на публикации первых песен «Дон Жуана», смутивших издателя вольностью языка и мыслей. У вас так много «божественных» поэм, — неужели не имеет никакого значения то, что я написал «Человеческую?»<sup>200</sup> Если чьи-то советы сыграли роль в возникновении замысла «Дон Жуана», то это скорее могли быть советы Шелли, который в письмах 1816—1817 гг. призывал Байрона выйти из-под власти сковывавшего его мрачного отчаяния и, сохраняя верность своему дарованию, проникнутому «вольным духом пламенного чувства», создать широко задуманное произведение, в котором раскрылась бы «истина вещей», постигнутая «ясным умом» поэта<sup>201</sup>. Шелли при этом обращал внимание Байрона на «главную тему нашей эпохи» — французскую революцию<sup>202</sup>, считая, что с этой темой «связано изображение всего, что может быть наиболее интересно и поучительно для человека»<sup>203</sup>.

В «Дон Жуане» можно усмотреть влияние этих дружеских советов, и не только в том смысле, что отнесся начало всего повествования к концу 80 — началу 90-х годов, Байрон предполагал сделать своего молодого героя участником событий французской революции и заставить его сложить голову в Париже, но и в том смысле, что в этой революционно-романтической поэме «истина вещей» раскрывалась читателям не только со всей страстностью, присущей Байрону, но в свете его «ясного ума». Здесь, так же как и в «Бронзовом веке», наиболее полно проявляются

---

<sup>200</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 284.

<sup>201</sup> Correspondence, vol. II, p. 18—19 (письмо Шелли Байрону от 29 сентября 1816 г.).

<sup>202</sup> Там же, стр. 15 (письмо от 8 сентября 1816 г.).

<sup>203</sup> Там же, стр. 19.



типизирующие тенденции, ранее отнюдь не столь характерные для творческого метода поэта. Здесь Байрон, ближе, чем когда-либо, подходя к изображению действительной общественной жизни, в наибольшей степени приближается к реалистическим обобщениям, так же как, идя другим путем, приближался к реализму в своих шотландских романах другой его соратник по романтическому искусству — Вальтер Скотт.

Байрон писал «Дон Жуана» (Don Juan) почти непрерывно на протяжении пяти лет, начиная с 1818 г.; только отъезд в Грецию вынудил его прервать работу над поэмой.

Первое упоминание о «Дон Жуане» в письме Муру от 19 сентября 1818 г. было сформулировано с присущим Байрону лукавством. Юмористически преуменьшая действительную остроту своей сатирической эпопеи, он сообщал Муру, что закончил первую песню новой поэмы «в стиле и в манере «Беппо»... Она называется «Дон Жуан» и рассчитана на то, чтобы над всем подшучивать понемножку и потихоньку»<sup>204</sup>.

Байрон здесь же говорит о новой задуманной им вещи как об «эксперименте». Но та реакция, которую сразу же вызвал этот эксперимент в издательских и литературных кругах Лондона, заставила его укрепиться в намерении во что бы то ни стало осуществить свой замысел и добиться издания поэмы. (Решение Байрона отказаться от продолжения «Дон Жуана», вырванное у него, по словам самого поэта, настояниями сентиментальной Терезы Гвиччиоли, было, по счастью, очень скоро нарушено им самим.)

Чем более возрастала паника в издательской фирме Меррея и его консультантов, испуганных резкостью сатирического тона Байрона и смелостью его изображений, тем более непреклонными становились его письма о «Дон Жуане». «Печатайте «Дон Жуана» целиком»<sup>205</sup>, — пишет он Меррею 25 января 1819 г. Когда Меррей, боясь ответственности, наотрез отказался выпустить первые песни

<sup>204</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 260.

<sup>205</sup> Там же, стр. 277. Поскольку «Дон Жуан» печатался в Англии в то же время, когда автор находился в Италии, Байрону пришлось согласиться на снятие стихов, высмеивавших Саути и Каслри: как он полагал, они давали прямой повод к дуэли, и отсутствие «обидчика» могло бы быть истолковано не к чести автора.



«Дон Жуана» под маркой своей фирмы, Байрон требовал публикации их хотя бы в пятидесяти экземплярах, лишь бы поэма могла все-таки увидеть свет. «Я протестую», писал он Меррею в том же письме. «И я не намерен сочинять «дамские книжки», *al diletta le femine e la plebe*<sup>206</sup>. Я писал от полноты ума, повинуюсь страсти, порыву, многим мотивам,— но не ради их «милых голосов»<sup>207</sup>. Я знаю точную цену популярности, потому что немногие сочинители пользовались ею в большей степени, чем я; и если бы я захотел сойти со своего пути на их колею, я мог бы сохранить эту популярность, возродить или увеличить ее. Но я не люблю вас и не боюсь вас<sup>208</sup>... Меня, хоть я и не стремился к этому, сделали своего рода популярным божком; потом, не раздумывая и не рассуждая, по своему капризу, сбросили статую с пьедестала; но она не разбилась, и теперь, как видно, им хотелось бы снова водрузить ее на прежнее место,— но это им не удастся»<sup>209</sup>.

Спор о судьбе его поэмы, которую Меррею очень хотелось бы положить под сукно, перерастал, таким образом, для Байрона в спор о направлении всего его творчества, на свободу которого — во имя охраны «доброго имени» поэта — покушались добровольные цензоры. Следовать их советам в работе над «Дон Жуаном», как понимал Байрон, было бы равносильно тому, чтобы играть Гамлета, облачившись в смиренную рубашку. «Вольность — или, по крайней мере, право на вольность — это Душа такого рода поэзии», — восклицает он в письме к Меррею от 12 августа 1819 г., где снова возражает против всякого стороннего вмешательства в судьбу поэмы. «Вы правы, г. Гиффорд прав, Крабб прав, Гобгауз прав, — все вы правы, а я кругом неправ. Разрубите меня на части; четвергуйте меня в «Куортерли»... сделайте меня, если хотите посмешищем для людей и ангелов; но не требуйте от меня исправлений, ибо исправлять я не могу»<sup>210</sup>.

Байрон не мог не понимать, что причиной испуга и не-

---

<sup>206</sup> «Для удовольствия женщин и черни» (итал.).

<sup>207</sup> Цитата из «Кориолана» Шекспира.

<sup>208</sup> Здесь и ниже Байрон применяет к самому себе знаменитые слова Шейлока из «Венецианского купца» (д. I, сц. 3).

<sup>209</sup> Letters and Journals, vol. IV, p. 285 (письмо от 6 апреля 1819 г.).

<sup>210</sup> Там же, стр. 341—342.



годования, которые вызвал «Дон Жуан» в официальных издательских и литературных кругах, была не столько нескромность отдельных эпизодов. Английская литература от Чосера до Фильдинга и Смоллета никогда не грешила ханжеской чопорностью, и автор «Дона Жуана» мог сослаться на множество «прецедентов» этого рода, освященных временем.

За нападка́ми на распу́щенность Байрона скрывалась ненависть к его политическому свободомыслию и религиозному вольнодумству. Когда травля, последовавшая за семейной драмой Байрона, вынудила его покинуть Англию, реакция надеялась видеть его одиноким, сломленным, быть может, — забытым, или «образумившимся» и отречьшимся от самого себя. Расцвет его творчества в Италии, та зрелость таланта и уверенность в себе, которую обнаруживали его новые произведения, нанесли сокрушительный удар этим упованиям. В настоящее время трудно представить себе всю разнузданность «критических» нападок, которыми поэтому встретила реакционная печать первые песни «Дона Жуана». В ответе эдинбургскому журналу «Блэквудс мэгэзин», где была напечатана одна из подобных статей, Байрон разоблачал приемы своего противника, занятого не столько разбором поэмы, сколько моральным изничтожением самого автора. «Этот жалкий человек, исчерпав все виды чувственного наслаждения, — осушив, вплоть до самого горького осадка, чашу греха, решился показать нам, что он уже перестал быть человеческим существом даже в своих слабостях, а сделался хладнокровным, равнодушным дьяволом, который с отвратительной усмешкой издевается над всеми лучшими и худшими элементами, из которых состоит человеческая жизнь»<sup>211</sup>, — писал цитируемый Байроном рецензент «Блэквудс мэгэзин». «Я никогда не претендовал и не претендую на святость в своем образе жизни», — писал Байрон в своем ответе, проникнутом глубоким чувством собственного достоинства; он холодно отвергал клевету своего противника, считая, что вышеприведенная выдержка из «Замечаний» последнего сама служит себе опровержением; она выглядит скорее как выписка из Светония или тайных мемуаров времен регентства, чем как портрет современ-

<sup>211</sup> Letters and Journals, vol. V, p. 475.



ника, «частного лица», жизнь которого достаточно хорошо известна, включая и его добрые дела.

Анонимный клеветник из «Блэквудс мэгэзин» ни в чем, может быть, не заблуждался так разительно, как в своем утверждении о дьявольском равнодушии автора «Дон Жуана» к людским делам. Напротив, на протяжении всей поэмы художественное впечатление, производимое ею на читателя, неотъемлемо от чувства постоянного общения не только с героями, но прежде всего с самим автором, горячо и страстно вмешивающимся во все вопросы современности. Публицистические по духу авторские отступления в «Дон Жуане», которые американский литературовед Стеффан объявляет простыми фокусами или «трюками», рассчитанными на то, чтобы создать у читателя обманчивое ощущение широты и глубины, которых якобы не хватает поэме<sup>212</sup>, в действительности были необычайно содержательны и позволяли Байрону развернуть энциклопедически разнообразную картину жизни. Авторские отступления вносили в нее тот дух раздумья, критики, революционно-но полной свободы, если бы поэт ограничился лишь повествованием о судьбах своего героя. Байрон придавал особое эстетическое значение тем переходам от серьезного к смешному, которых так много в «Дон Жуане», видя в этой противоречивости отражение действительных противоречий жизни. Пафос и комизм в «Дон Жуане» органически связаны друг с другом. Ирония, которой с таким совершенством владеет поэт, сталкивая эти контрасты и крайности, проистекает из самой сути его мировоззрения. Отвергая ложные авторитеты, критерии и ценности буржуазно-аристократического мира, поэт противопоставляет им иные, подлинно человеческие ценности. Жуан смешон, убегая нагишом из дома обманутого и взбешенного дона Альфонсо, как смешна и вся его пошлая интрижка с доньей Юлией. Он трогателен и поэтичен в своей любви к Гайдэ, где все естественно и человечно. Он способен на мужественные и благородные поступки; он отказывается разделить страшную трапезу своих товарищей по

---

<sup>212</sup> «Byron's Don Juan», vol. I. The Making of a Masterpiece. By Truman Guy Steffan. Austin, University of Texas Press, 1957, p. 130—131.



кораблекрушению, питающихся человеческим мясом; он самоотверженно спасает на поле боя в Измаиле маленькую турчаночку Лейлу, которой грозила неминуемая смерть. Но, как показывает Байрон на примере своего героя, «добродетель» и «порок» в собственническом мире относительны и могут меняться местами. Жуан, рискуя жизнью, возмущенно отвергает домогательства надменной султанши Гюльбейи; но это не мешает ему вскоре уступить без всяких угрызений совести таким же домогательствам императрицы Екатерины — с немалой выгодой для своего престижа и состояния.

История постепенного развращения героя общественными обстоятельствами (как видно, в частности, из письма Байрона Меррею от 16 февраля 1821 г.), т. е. своего рода балзаковская тема, входила в замысел «Дон Жуана». Но вместе с этим в поэме мощно звучал и утверждающий мотив — мотив очистительной, революционной бури, которая призвана спасти человечество. Мотив этот входил в поэму то в форме прямого воззвания к народам, которых поэт призывал восстать против угнетателей, то в виде пророческого обращения к потомкам — людям иного, свободного строя, которым какой-нибудь Георг IV показался бы таким же нелепым чудовищем, как допотопное ископаемое. Стремительное движение бытия, в его противоречиях, скачках и переменах, воспроизводилось всем строем поэмы и служило предметом постоянных лирических раздумий автора.

«Где старый мир, в котором я родился?» —

Воскликнул Юнг *восемьдесят* лет;

Но я и через *восемь* убедился,

Что старого уже в помине нет:

Как шар стеклянный, этот мир разбился

И растворился в суете сует;

Исчезли денди, принцы, депутаты,

Ораторы, вожди и дипломаты.

(Перевод Т. Гнедич)

Это ощущение необратимого движения истории придавало в общем контексте особую убедительность и поэтическую выразительность дерзким сатирическим суждениям Байрона о столь непоэтических, казалось бы, вещах, как роль банковского капитала в международной политике,

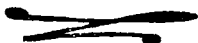


солипсизм Беркли, ренегатство Саути, учение Мальтуса или вес разжиревшего Георга IV. Эпопея Байрона говорила о недавнем предреволюционном прошлом Европы, имея, однако, в виду и настоящее и будущее с его великими неизбежными переменами. Именно к этому будущему по праву апеллировал поэт, отвергая суд официального общественного мнения своих современников.


«Я прочел «Дон Жуана», который превосходит. Вани сидел был совершенно неправ; и вы убедитесь в этом со временем» <sup>213</sup>, — писал он Меррею 4 сентября 1821 г. Издатель остался непреклонным, и Байрону пришлось передать в другие руки издание последних написанных им песен поэмы. Но битва за «Дон Жуана» была выиграна Байроном. Потомство, к суду которого обращался поэт, подтвердило его оценку собственного шедевра, создание которого было не только подвигом творческого вдохновения, но и подвигом гражданской совести художника.

---

<sup>213</sup> Letters and Journals, vol. V. p. 359.







## Глава пятая

### Ш Е Л Л И

*«Я буду ждать событий, участником которых не смогу стать, или сделаюсь причиной таких последствий, которые осуществлятся через несколько поколений после того, как я превращусь в прах»*

Ш е л л и





---

О

1

громная литература о Шелли полна ожесточенных споров, которые не только не утихают со временем, но приобретают с каждым новым крутым поворотом истории новую напряженность и остроту. Добросовестные, но, казалось бы, безуспешные старания друга Шелли, Ли Гента, поддержать и защитить репутацию автора «Освобожденного Прометея» и «Ченчи» в единоборстве со всеми ведущими английскими журналами 10—20-х годов XIX в., бледнеют и отодвигаются на второй план при сравнении с той поистине массовой пропагандой наследия Шелли как народного английского поэта, которую развернула чартистская пресса в 40-х годах, в период первого значительного подъема сознательного рабочего движения в Англии. Имя Шелли, как и Байрона, не случайно упоминается в эту пору в классическом труде Энгельса: их популярность в среде рабочих читателей составляла столь же неотъемлемую, типическую черту «положения рабочего класса в Англии» в 1845 г., как и голод, трущобы, бесчеловечная эксплуатация и рост классовой солидарности и революционного сознания, нашедший выражение в первых пролетарских ассоциациях и чартизме.

После того как в период спада рабочего движения либерально-позитивистская и эстетская критика в Англии в течение нескольких десятилетий прилагала усилия, чтобы вырвать Шелли из гулчи социально-политической борьбы,— где он по праву оказался в годы чартизма,— и представить его поэтом не от мира сего, беспомощным мечтателем, автором прекрасных, но бесплотных символических стихов для посвященных ценителей, социалистиче-

---

<sup>1</sup> Эпиграф взят из письма Шелли Годвину от 24 марта 1812 г. The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. Ed. by Roger Ingpen and Walter E. Peck. Published for the Julian Editions. London—N. Y., 1926, p. 331. В дальнейшем ссылка на это издание дается с сокращенным обозначением «Complete Works».



ская пресса 80—90-х годов решительно выступила в защиту подлинного революционного наследия Шелли.

Знаменательно, что едва ли не первой серьезной марксистской работой в истории английской литературной критики была известная брошюра Элеоноры Маркс-Эвелинг и Эдварда Эвелинга «Социализм Шелли» (Shelley's Socialism). Опубликованная в Англии первоначально, в 1888 г., очень небольшим тиражом (всего 25 экземпляров), она получила более широкую международную известность благодаря тому, что в том же году была напечатана в органе германской социал-демократии «Новое время» (Neue Zeit). Обращение английских социалистов к Шелли не было случайным. Творчество «гениального пророка *Шелли*»<sup>2</sup>, как назвал его Энгельс в книге «Положение рабочего класса в Англии», было полно особого значения для идеологов социалистического движения в Англии конца XIX в.

Труды социалиста Генри С. Солта, посвященные Шелли, так же как и интереснейшие высказывания Бернарда Шоу, показывают, что в ту пору, когда величайшей опасностью для рабочего движения Англии становилось реформистское, оппортунистическое перерождение, революционный романтизм Шелли, насколько это было исторически возможно, играл роль противостояния против либеральной пошлости фэбианства с его теорией малых дел и постепенного «приспособления» капитализма к социализму.

Надуманному образу Шелли-«мечтателя», столь распространенному в английском литературоведении того периода, Элеонора Маркс-Эвелинг и Эдвард Эвелинг противопоставляют действительного Шелли, пристально вглядывавшегося в жизнь и стремившегося осмыслить и изменить ее. Поэт, который, «отдавшись политике, никогда не переставал петь»<sup>3</sup>; «философ, пророк», человек «необычайной политической проницательности»<sup>4</sup>— таким предстает в их изобразении автор «Освобожденного Прометея».

В то время как либерально-буржуазные критики и историки литературы настаивали на «беспомощности» и «наивности» Шелли и его отчужденности от реальной

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 462.

<sup>3</sup> Edward Aveling and Eleanor Marx-Aveling. Shelley's Socialism. Two Lectures. Manchester, Leslie Preger, 1947, p. 5.

<sup>4</sup> Там же, стр. 7.



жизни, авторы «Социализма Шелли» убедительно доказывали, ссылаясь на его стихи, памфлеты и письма, как глубоко постигал он существенные противоречия современного ему общества.

Сын французской революции, унаследовавший лучшие традиции Годвина, энциклопедистов, Руссо «Общественного договора» и Бабефа, он вместе с тем глядел далеко вперед. В отличие от Байрона, «он более ясно видел..., что эпос XIX века будет заключаться в борьбе между классом собственников и классом производителей. И именно это выводит его из категории утопических социалистов и делает его, — насколько это было возможно в ту пору, — социалистом современного периода»<sup>5</sup>. Таков центральный тезис брошюры Эвелингов.

Авторам не удалось осуществить всей намеченной ими программы изучения социализма Шелли; в частности, как предупреждают они сами читателя, разбор тех практических мер преобразования общества, которые предлагал поэт, и его утопических картин будущего остался за пределами данного исследования<sup>6</sup>. Но хотя в самой Англии работа Эвелингов была издана лишь очень небольшим тиражом, значение этого первого марксистского труда о Шелли чрезвычайно велико: речь шла, по существу, о начале нового периода в оценке и восприятии наследия великого революционного поэта-романтика.

Рассматривая и поэзию и публицистику Шелли в свете конкретных обстоятельств классовой борьбы в Англии и за рубежом, авторы сумели раскрыть не только связь Шелли с буржуазно-демократическими революционными движениями прошлого (духовную зависимость Шелли от французской революции и просветительства достаточно убедительно показал уже в 1886 г. Даудеп в своей классической биографии поэта), но его близость к рабочему движению и пролетарской социалистической идеологии, которые во времена Шелли еще только зарождались и развитие которых было делом будущего. Элеонора Маркс-Эвелинг и Эдвард Эвелинг первыми указали на то, как расходился Шелли с либерально-абстрактным пониманием лозунгов тиранинборчества и свободы, как глубоко

<sup>5</sup> E. Aveling and E. Marx-Aveling. Shelley's Socialism, p. 11.

<sup>6</sup> Там же, стр. 4.



понимал он «действительный смысл фраз, которые для большинства из нас являются или готовыми формулами или ханжеством»<sup>7</sup>. Они впервые раскрыли глубокую жизненность гневных антибуржуазных строф «Королевы Маб» (в примечаниях к которой Шелли провозглашал человеческий труд единственным источником богатства) и «Песни людям Англии». Воссозданный ими образ Шелли — необычайно цельного, «чистого духом»<sup>8</sup> борца за глубоко понятые насущные интересы трудового человечества — вдохновлял борцов за социалистическую Англию в конце 80-х и 90-х годах.

Из основных положений работы Эвелингов исходил в своем изучении Шелли один из ветеранов социалистического движения в Англии, постоянный сотрудник социалистической прессы 80—90-х годов, Генри С. Солт. Журналист, педагог, поэт и историк литературы, он испытал многообразное воздействие идей Шелли и воздал ему должное в книге «Перси Биши Шелли, поэт и пионер» (1896).

Как и Эвелинги, Солт с негодованием опровергает буржуазные легенды о Шелли. Он показывает, что по сути дела либерально-благословное восхищение «чистой» поэзией Шелли, вошедшее в обиход английской критики начиная с 60-х годов, столь же враждебно действительному революционному жизненному духу его творчества, как и откровенно злобные оценки Шелли современной поэту торийской прессы. В 1821 г. рецензент «Куортерли ревью» издевался над «Освобожденным Прометеем», объявляя стихи поэта «идиотической взбесившейся прозой» и находя в них не больше музыкальности, чем в бубенцах шутовского колпака. В 1887 г. тот же журнал столь же безоговорочно восторгался «скульптурной и сияющей красотой» «Освобожденного Прометеев», усматривая в этой лирической драме «головокружительную вершину лирического вдохновения, где не ступала еще ничья нога, кроме Шелли», и провозглашал поэта «одним из мастеров эфирного стиха»<sup>9</sup>.

Солт проникательно улавливает в самих этих востор-

---

<sup>7</sup> Там же, стр. 21.

<sup>8</sup> Там же, стр. 7.

<sup>9</sup> Henry S. Salt. Percy Bysshe Shelley, Poet and Pioneer. London, Allen and Unwin, 1924, p. 100—101.



гах фальшивую ноту. Одиночество Шелли, «эфирность», исключительность его поэзии — все эти излюбленные мотивы либерально-буржуазных критических оценок, столь распространенных в Англии конца XIX в., вытекают из желания выключить Шелли из области революционной общественной борьбы, обезвредить его наследие. Солт по справедливости считает «весьма знаменательным и поучительным» этот процесс «ограбления» Шелли, систематически развертывавшийся в викторианской Англии.

«Поэта, который более, чем кто-либо, был источником силы и вдохновения для сторонников социальных и нравственных преобразований, поэта, чьи строки были знаковыми лозунгами таких великих демократических движений, как чартизм и вольнодумство, — этого великого революционного поэта наши дилетанты-литераторы низвели до уровня простого слагателя чувствительных напевов (*a mere singer and sentimentalist*), — пишет Солт. — Его сожалели, его опекали, обеляли, извиняли и прощали, пока перед нами в конце концов не оказалось бессмысленное и невозможное, неопишущее чудовище, полуидиот, полуангел. И нас уверяют, что его личное благородство и его бессмертная поэзия опирались на такие идеи, которые критики (поскольку они вообще снисходили до их рассмотрения) почти единодушно объявляют фантастическими, гнилыми или безнравственными»<sup>10</sup>.

Нет ничего удивительного, замечает Солт, что то общество, низвержение которого предвещал Шелли, не может и не хочет оценить по достоинству наследие этого поэта. Но пришла пора противопоставить «ортодоксальной» версии, принятой этим обществом, другую, «разумную и научную»<sup>11</sup> точку зрения на Шелли. Оценивая личность и наследие великого поэта с позиций «зрелой социал-демократии, на пороге которой мы стоим»<sup>12</sup>, он провозглашает Шелли провозвестником и пионером социалистических идеалов в литературе Англии и настаивает на том, что действительное значение его поэтического творчества может быть понято только в свете его революционной философии.

---

<sup>10</sup> H. S. Salt. Percy Bysshe Shelley, p. 4—5.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же, стр. 132.



Солт не модернизирует Шелли. Он видит в нем своего рода «утопийца», гостя из будущего, из грядущего общественного строя, но вместе с тем — англичанина начала XIX в., человека своего времени. Он считается с тем, что «гений Шелли всегда опасно тяготел к метафизическим тонкостям»<sup>13</sup>, но справедливо придает тем большее значение той школе, которую Шелли смолodu прошел у великих материалистов и вольнодумцев XVIII в. Они помогли ему «начисто смести прочь мистическую паутину» и избежать опасности «запутаться, подобно Сведенборгу или Кольриджу, в лабиринте фантазий и таким образом растратить впустую или направить по ложному пути свой нравственный энтузиазм»<sup>14</sup>. Шелли не мог, конечно, составить себе «точное представление об эконо-мических переменах», которые несло с собой развитие капитализма; но Солт показывает, как «удивительно ясно понимал он отношения между трудом и капиталом»<sup>15</sup>. В отличие от многих поэтов, воспевавших человечность и братство, Шелли, подчеркивает Солт, по-особому трактовал эти «великие темы». «Он не восхваляет эти добродетели в абстракции, закрывая глаза на множество несправедливостей, причиняемых «низшим классам» и, хотя они совершаются с санкции респектабельности и обычая, делающих невозможным подлинное братство; напротив, он входит в самую суть дела и обличает те виды зла, которые служат самыми губительными источниками жестокости и угнетения. Настоящим злодеем для него был (цитирую его собственные слова) «респектабельный вкрадчивый, улыбающийся, благовоспитанный негодяй, который пользуется всеобщим уважением в Сити; кто промышляет ложью и убийством; кто покупает свой хлеб насущный кровью и слезами людей»...»<sup>16</sup>.

Характерно, что в ту пору, когда социалистическая мысль в Англии отстаивала наследие Шелли от посягательств буржуазной критики, в России английский революционный поэт привлек к себе сочувственное внимание Льва Толстого. Отвечая своему английскому корреспонденту Э. В. Эллису, высказавшему убеждение, что Шелли

---

<sup>13</sup> Там же, стр. 26.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же, стр. 113.

<sup>16</sup> Там же, стр. 119—120.



был «величайшим поэтом Англии», Толстой писал: «Я совершенно согласен с вами относительно Шелли. Он не дал того, что мог бы дать и, конечно, дал бы миру. У него были самые возвышенные стремления, и он был всегда искренен и смел»<sup>17</sup>. Эпиграфом к своей статье «К политическим деятелям» (1903) Толстой поставил слова Шелли: «Самая губительная ошибка, которая когда-либо сделана в мире, было отделение политической науки от нравственной»<sup>18</sup>.

В «Шестнадцати очерках о самом себе» Шоу вспоминает, какое революционизирующее воздействие оказал на него Шелли в ранней юности. Ирландская школа воспитывала своих учеников в духе темного религиозного суеверия и боязни всякого свободомыслия. «Шелли излечил меня от всего этого, — говорит Шоу. — Я прочел его, и прозу и стихи, от начала до конца. Это было тогда, когда я был подростком»<sup>19</sup>. С глубоким благоговением вспоминает Шоу о том, чем он был обязан влиянию Шелли, и в позднейшем предисловии к своему первому роману «Незрелость». «Я читал много стихов; но только один поэт был для меня священным; это — Шелли... На публичном собрании Общества по изучению Шелли я шокировал многих членов, заявив, что вступил в это Общество потому, что, подобно Шелли, являюсь социалистом, атеистом и вегетарианцем...»<sup>20</sup>.

Любовь к Шелли — черта, которой молодой Шоу-романист наделяет многих своих положительных героев — людей воинственно-демократического и независимого склада ума, врагов буржуазной эстетической безвкусицы и морального ханжества. Таков, например, его Роберт Смит в «Незрелости», который «отбросил Байрона... ради Шелли»<sup>21</sup>; таков и композитор Оуэн Джек в «Любви среди ху-

---

<sup>17</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 76. М., Гослитиздат, 1956, стр. 254 (письмо от 3 декабря 1906 г.).

<sup>18</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 35. М., 1950, стр. 199. Те же поразившие его слова Шелли Толстой воспроизвел в «Круге чтения» (Полн. собр. соч., т. 41. М., 1957, стр. 273).

<sup>19</sup> Bernard Shaw. Sixteen Self Sketches. London, Constable and Co., 1949, p. 108.

<sup>20</sup> Bernard Shaw. Immaturity. London, Constable and Co., 1930, p. XIX—XX.

<sup>21</sup> Там же, стр. 57.



дожников», который пишет на текст Шелли ораторию «Освобожденный Прометей», возмущающую своей смелостью музыкальных обывателей.

Самые замечательные из многочисленных высказываний Шоу о Шелли заключены в его статье «Правда о Шелли» («Shaming the Devil about Shelley»), опубликованной в сентябре 1892 г. в журнале «Олбемарл ревью» (Albemarle Review) и вошедшей в том его «Портретов и рецензий».

Статья была написана под свежим впечатлением от празднования столетнего юбилея Шелли 4 августа 1892 г. Впечатление это было двояким. Шоу зло высмеивает официальные торжества в честь Шелли (и, в частности, чествование памяти поэта на его родине, в Сассексе, одном из самых консервативных графств тогдашней Англии) как «шарлатанский карнавал»<sup>22</sup>, как заговор лжецов, имеющих целью приспособить наследие Шелли — «республиканца, левеллера, радикала самого крайнего типа»<sup>23</sup> к джентльменским, респектабельным вкусам и правилам викторианской Англии.

Во всеоружии своей иронии Шоу издевается над теми «жрецами науки», которые пытались «оправдывать» великого поэта его молодостью, неопытностью, дурными знакомствами и призывали публику умиляться «чистой» поэзией природы у Шелли, закрывая глаза на такие «мальчишеские шалости», как «Восстание Ислама», «Освобожденный Прометей», «Ченчи» и «Маскарад Анархии». Юбилейные славословия в честь этого выдуманного «подставного Шелли» (bogus Shelley) воспринимаются Шоу как одно из проявлений переживаемой буржуазной культурой Англии «эпидемии трусости», о которых с презрением вспомнят люди 1992 г. Будь Шелли только тем «чистым» поэтом, мастером ювелирной отделки слова (word jeweller), каким его пытаются представить, столетие со дня его рождения интересовало бы англичан не больше, чем никем не замеченное столетие со дня рождения Саути.

Этой академической и эстетской фальсификации наследия Шелли Шоу противопоставляет живую революци-

---

<sup>22</sup> Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews. London, Constable and Co., 1932, p. 258.

<sup>23</sup> Там же, стр. 254.



онную традицию в английской общественной мысли, идущую от Шелли через чартизм к английскому социалистическому рабочему движению конца XIX в. Ссылаясь на Солта и на Элеонору Маркс-Эвелинг, Шоу напоминает о том, что «Королева Маб» была «библией чартистов». Он рассказывает о собранной известным литературоведом Бакстоном Форменом трогательной коллекции массовых, дешевых изданий Шелли — о брошюрах и листовках, захваченных рабочими руками читателей разных профессий — живом «доказательстве того, что Шелли стал силой, — силой, которая продолжает расти»<sup>24</sup>. «Шарлатанскому карнавалу», разыгранному в торийском Хорсхэме, в Сассексе, в статье противопоставлено другое, настоящее юбилейное торжество — рабочий митинг в Лондоне, в Доме науки, где среди выступавших был и сам Шоу, и один из ветеранов чартизма, и участники воинствующего атеистического движения, и где председатель «под пром аплодисментов» прочел в заключение революционные стихи Шелли «Песнь людям Англии». «Не берусь гадать, что произошло бы, если бы кто-нибудь прочитал ее в Хорсхэме, — саркастически добавляют Шоу. — Возможно, вызвали бы полицию»<sup>25</sup>.

«Нет оснований сомневаться в том, что родился он на полвека позже, он отстаивал бы социал-демократию, имея в виду ее превращение в самую демократическую форму коммунизма, какая может быть практически достигнута и осуществлена»<sup>26</sup>, — такова та «правда о Шелли», которую Шоу бросил в лицо буржуазной Англии своего времени. И нельзя не понять, как много должна была значить для развития самого Шоу эта глубоко осознанная и продуманная духовная связь его с революционным наследием Шелли, как частью великих освободительных традиций народов Великобритании. Революционный романтизм Шелли, — можно сказать это, не боясь впасть в преувеличение, — был одним из тех факторов, которые противостояли фабианству Шоу, которые отгораживали его от буржуазного либерализма так же, как и от буржуазного социал-реформизма.

---

<sup>24</sup> Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 257.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же, стр. 249.



В свою очередь, выступления Шоу в защиту подлинного Шелли — утопического социалиста и революционного народного поэта — были подхвачены в дальнейшем передовой марксистской литературной критикой Англии в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции.

Именно на Шоу в числе других английских социалистов ссылался молодой Ральф Фокс, защищая Шелли в полемике, развернувшейся в лево-социалистическом журнале «Плебс» («The Plebs») в 1921 г. В завязавшемся споре речь шла не только об определении сущности мировоззрения и творчества Шелли и его роли в общественной борьбе его времени, но и о выработке основных теоретических принципов марксистской оценки литературно-художественного наследия прошлого. Шелли, естественно, оказался в центре спора, хотя первоначально имя его было лишь мимоходом упомянуто в статье постоянного сотрудника журнала, Э. Джонса, послужившей поводом к полемическим выступлениям Фокса.

Подробно разбирая творчество Киплинга — «поэта финальной фазы» капитализма, Джонс бегло ссылается на Шелли как на поэта, который якобы черпал свое вдохновение в «ранней борьбе» «английских капиталистов» (!)<sup>27</sup>.

Это определение, на котором Джонс продолжал настаивать в продолжение всего спора, вызвало негодование Фокса. Три письма в редакцию журнала «Плебс» (1921 г., № 5, 8 и 11), в которых он — тогда еще мало кому известный студент Оксфордского университета — оспаривает вульгарно-социологическую концепцию своего противника и отстаивает свое понимание народности творчества Шелли, представляют тем больший интерес, что они, по всей вероятности, являются едва ли не первым печатным выступлением Ральфа Фокса по вопросам марксистской эстетики.

Решительно отказываясь считать Шелли певцом поднимающейся буржуазии, каким провозгласил его Джонс, Фокс уже в своем первом письме придает особое значение раннему пролетарскому движению в Англии начала XIX в. как общественному фактору, сыгравшему огромную роль

---

<sup>27</sup> Ernest Johns. The Poet of the Final Phase. «The Plebs», 1921, № 4, p. 110.



в развитии Шелли. Он ставит рядом имена Шелли и Оуэна, напоминая читателям, что в тогдашней Англии «социализм уже носился в воздухе»<sup>28</sup>, и цитирует строфы «Песни людям Англии» с их гневным протестом против капиталистической эксплуатации как неопровержимое свидетельство того, насколько возвышался Шелли над уровнем *буржуазной* революционности. Снова возвращаясь к тому же вопросу в своем втором письме, озаглавленном «В защиту Шелли», Фокс ссылается на замечательные суждения Шелли о труде как источнике богатства и о непримиримых противоречиях между «9 500 000 эксплуатируемых и 500 000 эксплуататоров»<sup>29</sup>. Анализируя те требования, которые выдвигали «снизу» трудящиеся массы Англии в период борьбы за реформу, и связанные с этой борьбой памфлеты Шелли, Фокс устанавливает преемственную связь между политическими воззрениями поэта и позднейшим чартизмом.

Полемика по поводу Шелли, как отдавал себе отчет сам Фокс, имела и более широкое принципиальное значение. Протестуя против превращения великого революционного поэта английского народа в пошлого буржуазного либерала, Фокс боролся против вульгарно-социологического, сектантского пренебрежения к литературному и художественному наследию прошлого. «Джонс страдает умственным несварением желудка, которое мешает ему видеть прошлое в его связи с настоящим»<sup>30</sup>, — писал Фокс в своем последнем письме. Он проницательно подметил, что квазимарксистская концепция Джонса, отсекавшего Шелли как буржуазного либерала от современного социалистического рабочего движения, на деле ничем не отличалась от точки зрения на Шелли, которая высказывалась буржуазными литературоведами позитивистской школы. «Конечно, старики вроде Сентсбери, В. М. Россетти и т. д. заинтересованы в том, чтобы осмеять и затушевать сущность Шелли, — но что им помогает коммунист, — как это делает Джонс, — это для меня тягостный сюрприз»<sup>31</sup>, — пишет Фокс, осуждая «легкомысленный догматизм» своего про-

---

<sup>28</sup> «The Plebs», 1921, № 5, p. 157.

<sup>29</sup> Там же, № 8, стр. 251.

<sup>30</sup> Там же, № 11, стр. 348.

<sup>31</sup> Там же, № 8, p. 251.



тивипика как серьезную опасность для всего «нашего движения»<sup>32</sup>.

Ральф Фокс в эту пору еще не был вполне сложившимся марксистом, и его взгляды, в свою очередь, не были свободны от теоретических просчетов и заблуждений<sup>33</sup>. Но в своей полемике в защиту Шелли он отстаивал здравые принципы понимания народности искусства прошлого и его выступления могут по праву рассматриваться как составная часть борьбы против той «детской болезни левизны», которую В. И. Ленин в эту пору считал основным пороком молодого коммунистического движения в Англии.

К образу Шелли — поэта-революционера — не раз обращалась передовая английская печать в 30-х годах, в период гражданской войны в Испании и подъема антифашистского движения в Англии. Напомним, в частности, статьи о нем Алика Уэста «Шелли сражался за свободу»<sup>34</sup> и «Дух Шелли пробудился сегодня»<sup>35</sup>, напечатанные в газете «Дейли уоркер» в 1936—1937 гг.

Борьба за или против Шелли продолжалась с неослабевающей силой и в последующие десятилетия; она не затихла и в наше время. Напротив — основные линии нападения на Шелли в современном реакционном литературоведении и критике проступают гораздо более ясно и недвусмысленно, чем это было в период высокопарных фраз и джентльменски-обтекаемых формулировок, посредством которых официальные организаторы первого столетнего юбилея Шелли в 1892 г. пытались приспособить его к респектабельным вкусам викторианской Англии. Ныне имя Шелли заставляет сбрасывать маски. Каждая страница брошюры о нем, написанной ренегатом Спендером, дышит поистине ренегатской злобой; каждая фраза о Шелли в книге «вождя» англо-американского модернизма

---

<sup>32</sup> Там же, № 5, стр. 156—157.

<sup>33</sup> Примером, в частности, может служить его утверждение, будто «национализм» ускользает от исторического материализма, как «единственное исключение» из общих закономерностей классовой борьбы («The Plebs», 1921, № 5, p. 156).

<sup>34</sup> A. West. Now Shelley fought for liberty. «Daily Worker» (London), 1936, November 18.

<sup>35</sup> A. West. The spirit of Shelley is awake today. «Daily Worker» (London), 1937, July 8.



Элиота проликинута ненавистью к революционному гуманизму создателя «Освобожденного Прометея».

«Вряд ли найдется в истории английской литературы поэт, который был бы жертвой стольких атак и стольких защит»<sup>36</sup>, — замечает Карлос Байкер, автор монографии «Крупные поэтические произведения Шелли; структура видения». При этом, как видно из пояснений Байкера, «защиты» иной раз сами имели характер замаскированного нападения.

«Его восхваляли как решительного противника политического угнетения, как пророка отдаленных общественных событий, как оптимистичного и альтруистического идеалиста, как освободителя, несущего евангелие братской любви, как благородного риторика, как воскресителя платонизма в материалистическую эпоху, как романтического индивидуалиста и как Ньютона среди поэтов. На него нападали как на пронзительного крикуна, сентиментального Нарцисса, эскейписта, одолеваемого собственными снами, поборника безразличного культа свободной любви, с шовыщенной природной возбудимостью и, особенно в наше время, — как на хилого автора «Индийской серенады» ...»<sup>37</sup>.

Нельзя, однако, согласиться с Байкером в том, что полемика вокруг наследия Шелли развивается якобы по замкнутому кругу, снова и снова буквально повторяя пройденные этапы.

В золотую пору викторианского либерализма, когда противоречия буржуазного мира казались стабилизированными, официальное общественное мнение господствующих верхов Англии еще могло позволить себе со снисходительным благодушием смотреть сквозь пальцы на революционно-романтические порывы Шелли. Их действительное значение в этот период можно было игнорировать. Так родилось крылатое словцо Мэтью Арнольда о Шелли —

---

<sup>36</sup> Carlos Baker. Shelley's Major Poetry: the Fabric of a Vision. Princeton, Princeton University Press, 1948, p. 11.

<sup>37</sup> Там же. Справедливость требует при этом заметить, что и сам Байкер, при всех своих претензиях на объективность, присоединяется фактически к определенному кругу псевдозащитников Шелли: основная тенденция его книги заключается в том, чтобы представить Шелли прежде всего идеалистом в философии, который, пройдя через временное увлечение революционными идеями, пришел якобы к крайнему субъективизму.



«бессильном ангеле, который бьет крыльями в пустоте»<sup>38</sup>. Арнольду вторили другие. Он «жил в самом разреженном эфире»<sup>39</sup>, — писал эстет Дж. А. Саймондс, покровительственно утешавший тем великого поэта тем, что «доживши он до зрелого возраста», «дым бунтарства и противоречия»<sup>40</sup>, затемнявший свет его творчества, наконец бы рассеялся и «из диссонансов своей юности он создал бы ясную и светлую гармонию»<sup>41</sup>.

С течением времени, однако, эта благолепная поза джентльменского «невмешательства» в идеи Шелли становилась все более затруднительной. Трудными биографов и текстологов, начиная с первой серьезной биографии Эдварда Даудена, неоспоримо устанавливалась целеустремленность и органичность политических и социальных убеждений Шелли и их неразрывная связь с его поэтическим творчеством. «Бессильный ангел» оказывался человеком разносторонних энциклопедических познаний, политическим публицистом, чутко следившим за биением пульса современности, внимательно и самоотверженно входившим в нужды трудового народа.

Но решающую роль в определении нового, гораздо более прямого и враждебно-нетерпимого отношения к Шелли в известной части английской и американской критики сыграли другие, более общие и значительные социально-исторические факторы.

Романтические мечты и пророчества Шелли о грядущем освобождении человечества от всякого неравенства и принуждения, от оков частной собственности, от религиозной, национальной и классовой розни проходили великую проверку временем. И когда после Октября человечество встало перед лицом грандиозных преобразующих мир «событий, участником которых, — перефразируя слова поэта, — он не смог стать», и тех «последствий, которые осуществились только через несколько поколений после того как он превратился в прах», революционный романтизм Шелли доказал свою жизненность так, как никогда

---

<sup>38</sup> Matthew Arnold. *Essays in Criticism*. Second Series. London, Macmillan, 1895, p. 252.

<sup>39</sup> John Addington Symonds. *Shelley*. London, Macmillan, 1887 (1-е изд. — 1878 г.), p. 26.

<sup>40</sup> Там же, стр. 43.

<sup>41</sup> Там же, стр. 2.



ранее. Если, по свидетельству его современника Ли Гента, худшим преступлением Шелли в глазах господствующих классов Англии было то, что вслед за Томасом Мором он осмелился посягнуть на священные права частной собственности, то неудивительно, что в эпоху, когда социализм стал могучей общественной, политической и духовной реальностью, идеи Шелли сделались предметом особенно ожесточенной борьбы. Борьба эта ведется в многообразных формах; но основное направление атак на Шелли существенно изменилось по сравнению с временами Мэтью Арнольда или Саймондса; и хотя образ «бессильного ангела» еще и появляется нередко, по традиции, в книгах и статьях о Шелли, он имеет уже скорее декоративную роль.

Уж слишком очевидной становится в наше время глубочайшая животрепещущая актуальность наследия Шелли — мыслителя и поэта. «Его идеи и интересы так схожи с нашими; мы чувствуем, что его дебаты об английской и европейской политике, религии, морали и природе любви — наши еще незавершенные дебаты»<sup>42</sup>, — пишет один из его новейших биографов, Айвэн Ро. И сознание необходимости спорить с Шелли как с серьезным и опасным противником заставляет реакционную литературную критику избирать иные приемы в расчете на то, чтобы подорвать авторитет его имени и его произведений.

Характерно и по-своему вполне закономерно, что застрельщиком и вожакom похода против Шелли выступает в последние десятилетия признанный «мэтр» модернизма, англо-американский литератор Т. С. Элиот. На его лекции в Гарвардском университете, читанные в 1932—1933 гг., поныне с удовольствием ссылаются все те, кому хотелось бы «разделаться» раз и навсегда с революционно-романтической поэзией Шелли.

Лекции Элиота были, пожалуй, самым выразительным знаменем крутого поворота в отношении наиболее реакционной части буржуазного общественного мнения к наследию Шелли. Ранее, по крайней мере со второй половины 1850-х годов, когда улеглись бурные волнения чартистского периода, высокая репутация Шелли-поэта ни-

---

<sup>42</sup> Ivan Ro c. Shelley. The Last Phase. London, Hutchinson, 1953, p. 9.



кем не оспаривалась; признание его поэтического дарования было общим местом в критике. Споры шли о другом, — о том, насколько жизненна его поэзия и насколько органичны или случайны социальные и политические убеждения Шелли в формировании его творчества.

Теперь вместо либеральных обиняков и оговорок выдвигаются аргументы, рассчитанные на полную дискредитацию автора «Облака» и «Оды к Западному ветру». С высоты университетских кафедр<sup>43</sup> во всеуслышание провозглашается, что Шелли... вообще не поэт. Именно в этом заключается основной тезис Элиота.

Озлобленная запальчивость, с какою Элиот обрушивается на Шелли — поэта и мыслителя, не оставляет сомнений в том, что он превосходно понимает, как велико революционное общественное значение идей Шелли и как бесплодно было бы пытаться в наше время, вопреки очевидности, пренебречь ими как случайным, приходящим элементом его поэзии. Поучительно, что, сталкиваясь с таким поистине могучим противником как Шелли, Элиот вынужден поневоле демаскироваться. Завзятый формалист, ревностный проповедник «чистого искусства», презрительно отрицавший значение идейного критерия в эстетике, он ополчается в данном случае прежде всего именно против идей Шелли: «Я нахожу его идеи отталкивающими»<sup>44</sup>. «Позволительно спросить: возможно ли игнорировать «идеи» в поэмах Шелли настолько, чтобы быть в состоянии наслаждаться его поэзией?»<sup>45</sup>. «Некоторые из взглядов Шелли мне положительно неприятны, и это мешает мне наслаждаться стихами, в которых они присутствуют; другие же кажутся мне столь ребяческими, что я не могу наслаждаться стихами, в которых они налицо»<sup>46</sup>. Так, назойливо повторяясь с почти дословной точностью, тянется из страницы в страницу это откровенное «признание в ненависти» современного реакционера-формалиста к

---

<sup>43</sup> Концепция, провозглашенная Элиотом в Гарварде, была подержана в Кембриджском университете проф. Ливисом, о котором будет идти речь ниже.

<sup>44</sup> T. S. Eliot. *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London, Faber and Faber, 1934, p. 89.

<sup>45</sup> Там же, стр. 90.

<sup>46</sup> Там же, стр. 91.



великому революционному романтику. Элиот не стесняется в выборе бранимых эпитетов. Многое в поэзии Шелли, утверждает он, представляет собою «просто плохое бренчание» (just bad jingling) <sup>47</sup>. Его приводят в ярость «крылатые словечки о тиранах, священниках и обветшалых верованиях» <sup>48</sup>, — как видно, революционно-романтические обличения Шелли сохраняют всю свою жизненность и метко бьют и по тем «обветшалым верованиям», ревнителем которых выступает Элиот, сторонник роялизма в политике и англи-католицизма в религии, как аттестовал себя он сам.

«Это был человек без юмора, педант, эгоцентрик, а иногда — почти негодяй» <sup>49</sup>, — пишет о Шелли Элиот, и, читая эти слова, нельзя не почувствовать, что если они и не имеют никакого отношения к действительному облику великого революционного романтика, то автопортрет самого Элиота, автора «Полых людей» и «Опустошенной земли», обрисован ими довольно точно.

Чтобы окончательно разделаться с поэтической репутацией Шелли, Элиот наносит ей последний удар, объявляя читательский «энтузиазм» по отношению к этому поэту показателем юношеской незрелости, «делом подростков» <sup>50</sup>. Когда-то, в пятнадцать лет, с ужимкой признается критик, и он «ушивался поэзией Шелли» <sup>51</sup>; теперь она кажется ему «нечитаемой», и если он и раскрывает иногда том его стихотворений, то «исключительно со специальными целями, для справок» <sup>52</sup>.

Т. С. Элиот претендует на роль охранителя благородных традиций европейской культуры; благолепная поза жреца чистейшей поэзии, стоящего высоко над «преходящими» бурями земных классовых конфликтов, усвоена им давно и изучена во всех тонкостях. Но, как видим, едва речь заходит об искусстве, вдохновленном идеалами революционного гуманизма, как все претензии на благолепие и эстетическую отрешенность от «пропаганды» оказываются забытыми, и, уверяя будто бы он «старается, на-

---

<sup>47</sup> T. S. Eliot. The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 91.

<sup>48</sup> Там же, стр. 92.

<sup>49</sup> Там же, стр. 89.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же, стр. 96—97.

<sup>52</sup> Там же, стр. 89.



сколько может, умерить свои предубеждения»<sup>53</sup> против Шелли, апостол «чистого» искусства беззащитно чернит великого поэта.

Соратником и единомышленником Элиота выступает и другой консервативный ревнитель «традиции», — профессор Кембриджского университета Ф. Р. Ливис, чья книга «Переоценка. Традиция и развитие в английской поэзии», вышедшая через два года после гарвардских лекций Элиота, во многом перекликалась с ними.

Ливис подхватывает и повторяет пренебрежительное утверждение Элиота, третирующее Шелли как неполноценного, инфантильного стихотворца, писавшего для неполноценных инфантильных читателей. «Эта «трепетная напряженность», — иронически пишет он, — предлагаемая как нечто самодовлеющее и совершенно беспредметное, может быть, и позволяет упиваться стихами Шелли в пятнадцать лет, но делает его почти нечитаемым, за исключением очень малых доз лучшего, что у него есть, для людей зрелых»<sup>54</sup>.

Поэзия Шелли интеллектуально бессодержательна, пустопорожня — таков поистине кощунственный тезис Ливиса, последовательно вытекающий из его общей предвзято отрицательной нигилистической точки зрения на революционный романтизм. «Традиция», на которую указывает уже заглавие книги Ливиса и которой он, как эталоном, измеряет создания английской поэзии XIX в., — это прежде всего, традиция классицизма XVII—XVIII вв. — Драйдена, Попа, Сэмюэля Джонсона и их продолжателей, традиция рационалистов и «остроумцев», как именует их автор. Само собой разумеется, что такая мерка неприменима к революционно-романтической поэзии Шелли. Это, однако, нимало не смущает Ливиса. Он полностью отвлекается от исторически сложившегося художественного своеобразия романтизма Шелли с его страстной эмоциональностью и причудливой многоплановой образностью, всегда находящейся в стремительном и бурном движении, как бы передающем, по мысли поэта, и обостренную диалектику его сознания, и противоречия,

---

<sup>53</sup> Там же, стр. 89.

<sup>54</sup> F. R. Leavis. *Revaluation. Tradition and Development in English Poetry*. London, Chatto and Windus, 1936, p. 211.



столкновении и взаимопереходы объективного бытия, «мучения материи» (говоря словами Якоба Беме). А при таком априорно-схоластическом внеисторическом подходе, конечно, нет ничего легче, как попросту объявить поэзию Шелли высокопарной и бессодержательной. Именно это и делает Ливис.

Приводя в качестве примера характернейший для Шелли образ, взятый из «Оды к Западному ветру»,—

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion,  
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,  
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean <sup>55</sup>,—

— почтенный профессор уверяет, что Шелли якобы заставляет ветви вырастать из листьев, и что поэт вообще представляет слишком много «самостоятельности» своим образам, «так что среди путаных взаимосвязей и перспектив мы теряем ту мысль, которая была непосредственным *raison d'être* образа. Здесь перед нами признанная характерная черта Шелли — его слабая связь с действительностью» <sup>56</sup>. Это обвинение повторяется снова и снова. Беспомощность, которую обнаруживает критик перед лицом романтического своеобразия поэтики Шелли с его неисчерпаемым богатством переходов, взаимосвязей и опосредствований жизненных чувств и наблюдений, заставляет вспомнить остроумную метафору Энгельса о кляче метафизического здравого смысла, которая становится втупик перед диалектическими противоречиями бытия. Но, добавляет Энгельс, тот кто хочет охотиться в пересеченной местности философии, не должен ездить на кляче.

Профессор Ливис, однако, менее всего склонен заподозрить самого себя в неспособности понять и оценить поэзию Шелли. Разбор знаменитого сонета «Англия в 1819 году» может служить, пожалуй, наиболее выразительным примером непонимания и извращения самой сути революционно-романтической образности Шелли, которые столь характерны для книги Ливиса. Признавая, скрепя сердце, достоинства сатирической части этого сонета, воссоздающего, как помним, потрясающую картину упадка, до кото-

---

<sup>55</sup> «Ты, в чей поток в стремлинах небосвода опадают, подобно осыпавшимся листьям на земле, облака, стряхнутые с перепутавшихся ветвей Неба и Океана...»

<sup>56</sup> F. R. Leavis. Revaluation, p. 204—206.



рого довели страну паразитические правящие верхи, Ливис пронизывает над заключительным двуступием. Шелли надеется, что из могильного мрака, в который погружена Англия, еще, быть может, воспрянет величавый призрак — Дух свободы — и озарит своим блеском бурный день. Вооруженный банальным «здравым смыслом», Ливис чувствует себя здесь непререкаемым и беспощадным судьей. Он насмехается и над «внезапной чудодейственной переменой», о которой мечтает поэт. Он издевается и над неправдоподобием образа «Призрака», который, по его словам, «столь же туманен, как и Демогоргон, и столь же чужд действительности, с которой, точно так же, не связано и Зло у Шелли»<sup>57</sup>.

Этот пример предвзятого и надменного игнорирования самой природы революционного романтизма Шелли особенно нагляден и поучителен, так как здесь речь идет о политической лирике, связь которой с действительностью, казалась бы, особенно очевидна.

Образ погребенной, но еще живой Свободы, которая встает из гроба в своем грозном величии, на горе тиранам, на радость поработившему народу, многократно повторяется и в публицистической прозе и в поэзии Шелли. Он возникает и в значительном памфлете на смерть принцессы Шарлотты (где автор призывает Англию оплакать не смерть наследницы королевского престола, а кончину другой прекраснейшей принцессы — британской Свободы). Он появляется и в «Новом национальном гимне», где, вкладывая новое содержание в традиционный популярный размер, ритм и структуру британского государственного гимна «Боже, храни короля», Шелли призывает бога «поднять из могилы» Свободу — умерщвленную королеву Англии. «Маскарад Анархии» завершается торжественным апофеозом все того же духа Свободы. Сперва она возникает перед лицом своих ликующих, обогранных кровью врагов как расплывчатый «туман», «свет», образ, еще неясный, «маленький..., слабый и хрупкий», но образ этот растет, как стремительные грозные облака, подобные взликам... Как ветер, она проносится над головами людей, — и новые мысли рождаются в них. Надежда уверенно ведет их вперед, хотя путь идет по щиколотку в

---

<sup>57</sup> Там же, стр. 228.



крови, а «анархия» — символ тиранического произвола — мертвым прахом лежит на земле.

Конечно, нет ничего легче, как уличить в фантастичности, неправдоподобии или натяжках создателя этих образов и ситуаций. Но сделать это — значит отвлечься от главного и драгоценнейшего в наследии Шелли, именно от того, в чем прежде всего и состояла та связь его «с действительностью», в которой так безапелляционно отказывает ему Ливис. Как поэт революционного романтизма, Шелли облачал свои представления о действительности и, что особенно важно, о действительности в ее движении, развитии, полном бурных и мучительных противоречий, в образы, по необходимости фантастические. Жизнь еще и не давала ему в настоящем достаточно данных реального всенародного опыта, на которые он мог бы опереться, чтобы облечь в более конкретные формы свои мечты о поражении реакции, о торжестве справедливых и человеческих отношений между людьми. Но эти мечты, от которых так пренебрежительно отмахивается Ливис, были в основе своей, — как эти паивна может теперь иногда показаться, в тех или иных подробностях, форма их воплощения, — необычайно живыми. И именно эта живущая глубина романтически обобщенных образов Шелли на том этапе общественно-исторического и литературного развития Англии естественно обуславливает их неопределенность, «туманность», которую, как мы уже видели, особо инкриминирует Шелли Ливис. Образ воскресающего «Призрака» Свободы в сонете «Англия в 1819 году», так же как и образ Демогоргона — великого и незримого Духа революционных перемен, действительно туманны и неопределенны. Но иными они и не могли быть в ту пору, в творчестве такого поэта-романтика, как Шелли, не греша против жизни. Мог ли Шелли наделить их теми точными бытовыми приметами, какими, скажем, «остроумцы»-классицисты XVIII в. наделяли свои аллегорические образы, вроде, например, британской конституции, которую Аддисон изобразил восседающей на мешках с золотом, с биллем о правах в руках? Шелли был, для своего времени, тем ближе к жизни, чем строже воздерживался он от чрезмерной конкретизации, приземляющей детализации своих кардинальных, ведущих символических образов, возвещавших, что вечное диалектическое движение бытия — это залог грядущего



дущего торжества порабощенного человечества<sup>58</sup>. Так, например, подробности апофеоза Свободы в «Маскараде Анархии» могут показаться патынутыми; ее кольчуга похожа на змеиную чешую, крылья сотканы словно из лэтего дождя, шлем увенчан пламетой, подобной утренней звезде, с перьев струится свет, похожий на алюю росу... Все это, хотя, может быть, и вяжется с традициями той старой, испытанной формы аллегорической поэмы-«маски», к которой в данном случае обратился Шелли, представляется художественно условным и задерживает развитие ситуации и самого образа. Но сам романтический мотив «воскресения из мертвых», закономерно и естественно объединяющий политическую лирику Шелли с его поэзией природы (достаточно вспомнить и «Облако» и «Оду к Западному ветру») был непосредственно связан с действительностью, определялся ею и в философском, и в социально-политическом плане.

Все это, однако, безмятежно игнорируется Ливисом, которому поэтому остается только искать объяснения удивляющей его стойкости поэтической репутации Шелли в «силе инерции» (!)<sup>59</sup> и самодовольно упрекать поэта в том, что он якобы дает волю «сентиментальным банальностям»<sup>60</sup>, отдается «гипнотической рутине излюбленных образов, ассоциаций и слов»<sup>61</sup> и не предоставляет никакой пищи для «критического разума»<sup>62</sup> читателя.

Так, Шелли, как видим, оказывается загримированным чуть ли не под современного декадента,— чуждого жизни, полагающегося на «гипноз слов», туманного и бессодержательного. В ход идет и пресловутая формула Мэтью Арнольда, но с существенным «исправлением»: ничего «ангельского» в Шелли Ливис не желает видеть. «Остается впечатление тщеславия и пустоты (Арнольд был прав), так же как и монотонности»<sup>63</sup>. Таков итог, к которому приходит автор, оценивая наследие Шелли,— итог, поистине

---

<sup>58</sup> Так и Фурье был сильнее всего своим обоснованием необходимости замены капиталистического строя социалистическим и наименее убедителен тогда, когда входил в подробности устройства будущих фаластеров, форм разделения труда и т. д.

<sup>59</sup> F. R. Leavis. Revaluation, p. 223.

<sup>60</sup> Там же, стр. 219.

<sup>61</sup> Там же, стр. 214.

<sup>62</sup> Там же, стр. 207.

<sup>63</sup> Там же, стр. 211.



плачевный и постыдный, не для великого поэта, но для той буржуазной филологической науки, которую представляет профессор Ливис.

По проторенному усилиями Элиота и Ливиса пути нигилистической «переоценки», а вернее сказать, «отмены» поэтического наследия Шелли двинулись и другие «сокрушители» демократической культуры английского народа. Особенно показательна во многих отношениях брошюра о Шелли, опубликованная небезызвестным Стивенем Спендером под маркой Британского совета и Национальной книжной лиги в 1952 г.

Самое сочетание имен Шелли и Спендера кажется противосущественным. Слишком уж разителен контраст между чистейшим «сердцем сердец», человеком, который «был подлинным революционером и всегда относился бы к авангарду социализма»<sup>64</sup>, и циничным ренегатом прогрессивного движения, который, отмежевавшись от своей радикальной фразеологии 30-х годов, взял на себя грязную роль агента американской империалистической пропаганды в Англии<sup>65</sup>.

Этот контраст, вместе с тем, многое объясняет в брошюре Спендера. Никто не питает такой бешеной злобы к правому делу, как те, которые его предали. Спендер тому наглядный пример.

Высокомерно-иронический тон характеризует всю брошюру Спендера. С какой снисходительной усмешкой вспоминает он свои школьные годы (опять все та же, уже знакомая нам по Элиоту и Ливису, мысль о Шелли — поэте пятнадцатилетних!). Тогда ему и вправду казалось, что вершины английской поэзии — это Чосер и Шекспир, Мильтон, Вордсворт, Китс, Байрон и Шелли. Теперь он поумнел и хорошо знает, что это неверно, и, в частности, — уверен в том, что слава английского романтизма померкла и уже никогда не вернется снова.

Спендер не скупится на обвинения, призванные подорвать поэтическую репутацию Шелли.

---

<sup>64</sup> Так, по воспоминаниям его дочери, Элеоноры Маркс-Эвелинг, характеризовал Шелли Карл Маркс. См. сб.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., изд. «Искусство», 1957, стр. 435.

<sup>65</sup> Об этом свидетельствует, в частности, помимо многих других фактов, вся его работа в качестве редактора журнала «Эп каунтер», издающегося в Англии на американские деньги.



«Собрание его сочинений — словно сад, в котором сорняки глушат многие цветы... Дело его жизни — загрязненный поток»<sup>66</sup>. «Незаконченность большинства его поэм, грубые технические промахи, отсутствие конкретности в его мышлении, ребячество его ранних воззрений и их незрелость даже в поздних его произведениях, — все это вменяется ему в вину»<sup>67</sup>, — пишет Спендер. Но главный недостаток Шелли — с точки зрения политического реперта и, конечно, поборника «чистого» искусства Спендера — это высокая идейность великого революционного романтика. «Он пользуется поэзией как средством для выражения своих идей и своих личных конфликтов, вместо того, чтобы упражняться в ней, как в ремесле или развлекаться ею, как интеллектуальной игрой», — негодует Спендер и делает вывод, что это само по себе уже составляет «серьезный критический упрек ему как художнику»<sup>68</sup>.

Повторяя традиционные уверения современной реакционной пропаганды относительно «гибельности» убеждений для художника, Спендер порицает Шелли за то, что тот отказывался мириться с «разрывом между искусством и действительностью» и не желал, напоподобие декадентов и формалистов, противопоставлять «правду действительности» «правде поэзии». Беда Шелли, по Спендеру, заключалась прежде всего в том, что «осознанные им идеи захватывали контроль над его поэзией»<sup>69</sup>.

Надо ли удивляться, что с этой точки зрения современным английским поэтам, по мнению Спендера, нечему учиться у Шелли. Так он и объявляет в заключении своей брошюры, делая только невнятную оговорку насчет того, что «при других обстоятельствах» Шелли мог бы сыграть роль одного из предшественников Данте, создателей школы *dolce stil nuovo*<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> Stephen S p e n d e r. Shelley. Published for the British Council and the National Book League. London — N. Y. Longmans, Green and Co, 1952, p. 6.

<sup>67</sup> Там же, стр. 44.

<sup>68</sup> Там же, стр. 44—45.

<sup>69</sup> Там же, стр. 25—26.

<sup>70</sup> Там же, стр. 46. Спендер, таким образом, готов был бы предоставить Шелли, самое большое, второстепенную роль в развитии английской поэзии, подобную той, какую сыграли по отношению к Данте Гвидо Гвиницелли или Кавальканти.



Но мотив «других обстоятельств», здесь введенный более с риторической целью, появляется в брошюре Спендера и в ином, более важном контексте. Критик намекает, что в судьбе поэта готовился решающий перелом, что прожизни Шелли дольше, он отказался бы от своих передовых взглядов, перестал бы заниматься политикой, — и это якобы смогло бы сделать его настоящим поэтом. Как ни честит Спендер автора «Освобожденного Прометея», уверяя, что даже это произведение «плохо построено, полно невинных образов и попросту плохо написано» <sup>71</sup>, а Шелли-лирик, не разбирая смысла, «стучит по словам» <sup>72</sup>, — он все же милостиво готов приоткрыть и для Шелли, задним числом, врата спасения. Спендеру-ренегату, отрекшемуся от прогрессивных идей, которые он исповедовал, хотелось бы, чтобы создатель «Маскарада Анархии» и «Освобожденного Прометея» предвосхитил его собственный пример отступничества. Если бы Шелли успел предать свои убеждения, изменить народу, — тогда поэтическое величие, в котором сейчас отказывает ему его критик, было бы ему обеспечено. Именно эта поистине кощунственная «идея» составляет подтекст брошюры Спендера. «Правда, в отличие от Вордсворта, Кольриджа и Саути, Шелли никогда не отрекался от своих революционных принципов» <sup>73</sup>, — с досадой признает Спендер. Но он приписывает поэту растущее сознание раздвоенности между миром идеалов и миром действительности и, более того, — отказ от планов переустройства общества. Автор «Освобожденного Прометея» якобы уже пришел к «трагической вере» в то, что причиной всех бедствий человечества является не общественное неравенство, а исконная «война добра и зла в человеческом сердце» <sup>74</sup>. «Он был уже далек от своего бывшего революционного пыла... он видел неизменное зло в сердцах людей» <sup>75</sup>, — повторяет критик, желая во что бы то ни стало перерядить пламенного «человеколюбца» (как с гордостью называл себя Шелли) в обноски декадентской мизантропической «философии».

Смерть Шелли, в истолковании Спендера, оказывается не бессмысленной случайностью, а «фатальным» выраже-

---

<sup>71</sup> S. Spender. Shelley, p. 31.

<sup>72</sup> Там же, стр. 38.

<sup>73</sup> Там же, стр. 7.

<sup>74</sup> Там же, стр. 8.

<sup>75</sup> Там же, стр. 18.



нием того болезненного духовного кризиса, который он претерпевает поэт. Не погибши он летом 1822 г. в волнах Средиземного моря, он все равно перестал бы быть самим собой, отрекся бы от своего прошлого, от своих убеждений и принципов, ибо «сознательному» «революционному оптимисту» в нем уже противостоял злоедейский двойник, умудренный опытом «разочарованный человек»<sup>76</sup>.

Одним словом, схема сконструированного таким образом экзистенциалистского «романа» подводит нас прямо к тому, что Шелли был уже почти готов превратиться в такого же ренегата, как Спендер, и автор брошюры полагает, что в этом случае поэт смог бы войти в английскую литературу с достоинством «трагического героя»!

«Гениальный пророк» Шелли превидел многое, но вряд ли мог предвидеть появление мистера Спендера в качестве своего биографа и духовника. В противном случае можно представить себе, с каким уничтожающим презрением и полемическим блеском автор «Питера Белла третьего», так беспощадно высмеявший политическое ренегатство ценимого им когда-то Вордсворта, разделался бы со Спендером и его домыслами.

А между тем Спендер отнюдь не одинок в своей злопыхательской ненависти к тому, что составляет душу поэзии Шелли — к ее революционной цельности и чистоте. Автор «солидной» монографии о Шелли, Карлос Бэйкер, всячески старающийся представить поэта субъективным идеалистом, изверившимся будто бы в возможностях активного вмешательства человека в общественную жизнь, комментируя героический финал «Восстания Ислама», цинично замечает, что Лаон, пожертвовавший собой ради дела свободы, «как видно, не слыхивал старого изречения, что живая собака — лучше мертвого льва»<sup>77</sup>.

Надо заметить при этом, что и иные выступления «защитников» поэта из числа теоретиков нынешнего англо-американского модернизма по сути ничем не отличимы от нападок на него заведомых врагов. Таков, например, скандальный этюд патриарха английского сюрреализма Герберта Рида, озаглавленный, казалось бы, весьма благолепно:

---

<sup>76</sup> Там же, стр. 8.

<sup>77</sup> Carlos Baker. Shelley's Major Poetry: the Fabric of a Vision, p. 82.



«В защиту Шелли». Рид берет на себя роль адвоката Шелли, оспаривая доводы тех, кто, как Элиот, Ливис и другие, отказывался признать его великим поэтом. Но аргументация этого «защитника» такова, что похожа скорее на злостную клевету. Рид считает, что вернейший способ доказать величие Шелли как поэта — это... установить его психическую ненормальность! Ведь с точки зрения эстетики сюрреализма поэзия рождается из хаоса расщепленного, разорванного сознания. Герберт Рид склонен, по-видимому, соответственно с этим, считать, что оказывает поэтической репутации Шелли неоценимую услугу, уверяя, что автор «Освобожденного Прометея» был якобы типичным параноиком, страдал «парциссизмом» и «бессознательной гомосексуальностью». Эти психопатологические измышления отнюдь не так уж абстрактно-умозрительны. С апломбом, характерным для сURREАЛИСТИЧЕСКИХ НИСПРОВЕРГАТЕЛЕЙ гражданского, общественного и жизненного искусства, Рид объявляет выдуманный им «психоз» Шелли предпосылкой того «комплекса», который якобы «привел к развитию тенденциозно-коммунистических социальных идей, типичных для его политической мысли». Неудивительно, что даже весьма далекий от марксизма новейший итальянский исследователь Шелли Элио Киноль, цитируя эти строки, выражает изумление и недоумение по поводу того, как произвольно пытается Рид установить «точную связь между психозом Шелли и его нравственным поведением, его коммунистическими идеями и особенностями образов и словесной формы его поэзии. Рид провозглашает эту связь, но никак ее не доказывает»<sup>78</sup>. Дело, конечно, не в простой «нелогичности» чудовищной аргументации Рида: насквозь проникнутая ненавистью и к коммунизму, и к революционному романтизму Шелли, его «теория» по-своему «логична» в том смысле, что пытается под видом «защиты» великого поэта затянуть его в декадентское болото. Прозвище «сумасшедший Шелли» было прилеплено к нему как ярлычок неблагонадежности еще в Итоне теми, кого пугали и раздражали прямота, непокорство и вольнодумство этого школьника, столь непохожего на обычных дворянских сынков. Ныне реакционная литературная критика

---

<sup>78</sup> Elio Chinol. P. B. Shelley. Edizioni scientifiche italiane. Napoli, 1955, p. 26—27.



пытается действовать хитрее и обзывает Шелли сумасшедшим в тоне сладчайшей похвалы, в надежде таким образом унизить и дискредитировать значение его идей и его поэзии.

Подобные «защиты» Шелли, так же как и кампании по его «уничтожению», представляют интерес, главным образом, как свидетельство того, насколько жизненно до сих пор наследие великого революционного романтика, как разжигает оно политические и литературные страсти, какую явную опасность, какой неумирающий укор и вызов представляет оно для всех врагов свободы и отступников правды.

2

Шелли не был ни безумцем, ни одиноким беспочвенным визионером, ни изнеженным «чувствительным растением» его одноименной поэмы, с которым слишком часто сравнивают его биографы. Это был человек широкого кругозора, больших познаний в самых разнообразных областях науки, наделенный неукротимой трудоспособностью и жаждой деятельности. В погоне за сенсационными эффектами и домыслами англо-американские биографы Шелли (как и биографы Байрона) слишком часто упускали из виду, что в какой бы мучительно-извилистый лабиринт ни заводила этих великих поэтов иногда «линия сердца», сквозь всю их жизнь шла непрерывная и ясная линия мысли и труда<sup>79</sup>. За свою недолгую жизнь Шелли успел сделать поразительно много. Одно из наиболее полных собраний его сочинений, вышедшее под редакцией Роджера Инглена и Уолтера А. Пека, состоит из десяти томов стихов и прозы; письма Шелли, занимающие три тома этого издания, представляют сами выдающийся литературный интерес, во многом дополняя его критико-публицистические статьи, а иногда (как в особенности целый ряд его писем друзьям из Швейцарии и Италии) перерастая в

---

<sup>79</sup> В этом отношении следует отдать должное обстоятельной двухтомной биографии Шелли, написанной американским исследователем Ньюменом Айви Уайтом (Newman Ivey White, Shelley, vol. I—II. N. Y., Knopf, 1940), в которой, хотя бы с фактической стороны, полнее, чем где-либо ранее, охарактеризована разносторонняя кипучая деятельность Шелли (хотя ее общественное значение и недооценивается автором).



живые художественные зарисовки природы и путевых впечатлений.

Труд, неустанный, подвижнический, сопровождал Шелли на протяжении всей его жизни. Немногословные, скудные дневниковые записи и воспоминания Мэри Шелли воссоздают атмосферу необычайной, стоической целеустремленности и последовательности, в какой эта молодая супружеская пара даже во время самых тяжелых испытаний, в нужде, в болезни, в дни утраты близких, изо дня в день вела свою работу. Шелли читал неустанно, — перечитывал античных и английских классиков и Библию, читал фундаментальные сочинения историков, политических мыслителей, путешественников, следил за современной словесностью, жадно изучал новые для него языки — испанский, немецкий. Мертвым он был опознан по томику стихов Китса, второпях перегнутому и сунутому в карман, — как видно, перед тем последним роковым шквалом, который послужил причиной безвременной гибели Шелли. Книга сопровождала его как верный друг до конца. Но Шелли менее всего был книжным червем. В предисловии к «Восстанию Ислама» — поэме, написанной в 1817 г., когда ему было всего 25 лет, — он с гордостью, в которой не было ни тени самохвальства, говорил о многообразии жизненного опыта, на котором основывалось его «поэтическое воспитание»:

«С детства я сдружился с горами, озерами, морем и уединением лесов; опасность, которая резвится на краю пропастей, была подругой моих игр. Я ступал по альпийским глетчерам и жил у подножья Монблана. Я скитался в чужих краях. Я плыл по могучим рекам и видел, как солнце всходило и заходило, и звезды появлялись в небе, а быстрое течение увлекало меня и ночью и днем мимо гористых берегов. Я видел многолюдные города и наблюдал страсти, которые нарастают, распространяются, слабеют и видоизменяются среди объединенных масс людей. Я видел зрелище самых явных опустошений, произведенных тиранией и войной; города и деревни, от которых не осталось ничего, кроме обгорелых, разрушенных домов и оборванных изголодавшихся жителей, сидящих на порогах своих унылых обителиц. Я встречался с пыле живущими талантами. Поэзия древней Греции и Рима, современной Италии и нашей родной страны была для меня, как и окружающая



природа, страстью и наслаждением. Таковы источники, из которых были почерпнуты материалы для создания образов моей поэмы»<sup>80</sup>.

Характерно, что в этой поэтической автобиографии молодого революционного романтика (мимо которой, как правило, проходит большинство его англо-американских буржуазных комментаторов) три начала — природа, общество и искусство — предстают в неразрывной связи. Шелли не противопоставляет природу обществу, как делал Вордсворт, не подымает искусство — творческую силу воображения — над объективным миром, как это делал Кольридж. Уже в эти годы в его эстетике нет места той нарочитой разорванности, той гипертрофированной дисгармонии субъективного и объективного элемента, которая в той или иной форме, давала себя знать у реакционных романтиков. Знаменательно при этом, что, формулируя в вышеприведенном отрывке то, что, по его мнению, составляет «необходимое воспитание поэта, без чего талант и восприимчивость вряд ли смогут развиваться во всей своей полноте»<sup>81</sup>, Шелли указывает не просто на изучение нравов различных общественных «состояний» (как это сделали бы просветители) или на знание «жизни сердца» оболоченных простолюдинов (как это сделал бы Вордсворт), но на знакомство с могучими *страстями народных масс*. Здесь, как и всюду в эстетике и поэзии Шелли, дает себя знать особенно ясно его теснейшая связь с революционной эпохой, которой было рождено и которую выразило с такою силой и полнотой его творчество. Говоря о своем знании «страстей», которые «нарастают, распространяются, слабеют и видоизменяются среди объединенных масс людей», юный Шелли нисколько не грешил против истины. Речь шла не только о событиях Великой французской революции, с которыми он с жадностью знакомился по книгам и по воспоминаниям очевидцев, так же как и с борьбой английских «якобинцев», членов Корреспондентских обществ и прогрессивного меньшинства в парламенте 1790-х годов. Речь шла непосредственно о том огромном народном

<sup>80</sup> The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Ed. by Edward Dowden. London, Macmillan and Co, 1901, p. 97. В дальнейшем ссылки на это издание даются с сокращенным обозначением: Poetical Works.

<sup>81</sup> Poetical Works, p. 97.



революционизирующем общественном опыте, к которому успел *лично* приобщиться молодой поэт. Это были, прежде всего, впечатления, вынесенные из порабощенной, но не сдавшейся Ирландии, потрясающая нищета которой, быть может, была еще большей угрозой и вызовом английскому господству, чем немолчаливый, но глухой ропот непокорившегося народа. Буржуазные биографы Шелли охотно подшучивают над его поездкой в Ирландию как мальчишеской авантюрой<sup>82</sup>. В действительности, пребывание в Ирландии, его памфлеты, обращенные к ирландскому народу, и попытки прямого участия в ирландской национально-освободительной борьбе были для Шелли не только суровой проверкой действенности его политических и моральных убеждений, но и великолепнейшим университетом общественных наук, где он за несколько месяцев узнал, может быть, больше, чем усвоил бы за несколько лет пребывания в Оксфорде, откуда поспешили исключить его ревнители англиканской религии.

«Доныне я не знал, какова может быть глубина человеческих бедствий, — писал он Годвину 8 марта 1812 г. — Дублинские бедняки, конечно, самые жалкие из всех бедняков. В здешних узких улочках, кажется, скучены вместе тысячи — сплошная масса живой грязи...»<sup>83</sup>. Отталкивающее зрелище унижения и падения человека в этих условиях, однако, пробуждало в Шелли не уныние и презрение к человеческому роду (какое охотно попытались бы приписать ему нынешние сюрреалисты и экзистенциалисты), а страстное негодование и жажду действия. Горький опыт учит его только несостоятельности его прежних надежд на филантропические призывы к эксплуа-

---

<sup>82</sup> Зато в памяти передовой, революционной общественности Ирландии живет героический облик Шелли — друга порабощенного ирландского народа. Воссоздавая историю рабочих волнений в Дублине 1913 г., очевидец и участник этих событий Шон О'Кейси вспоминает: «На этой самой улице не так уж давно стоял благородный Шелли, раздавая удивленным прохожим свою «Декларацию прав». Из одного из окон ресторана, почти напротив Шона, он бросал свои листовки, полные надежды и бурного ободрения, гражданам Дублина, встречавшим их насмешками... Может быть, сейчас он смотрит на эту толпу и видит и приветствует ту перемену, которая свершилась в сознании ирландских рабочих. О, если б только у них было оружие!» (Sean O'Casey. Drums Under the Windows. London, Macmillan, 1945, p. 231).

<sup>83</sup> Complete Works, vol. VIII, p. 289.



таторам и власть имущим. «Как самонадеян я был, — продолжает он в том же письме, — намереваясь преподавать уроки добродетели тем, кто точит жизнь своих ближних, доводя их до состояния худшего, чем сама смерть. К этим людям я готов был адресоваться, в моем воображении; как быстро изменились мои взгляды на этот счет; и однако, как глубоко укрепила сама эта перемена те убеждения, которые заставили меня сюда присхать»<sup>84</sup>.

Эти последние слова приведенного отрывка особенно знаменательны: как бы ни видоизменялись конкретные очертания политической программы Шелли, его стремление к активному, преобразующему, творческому воздействию на мир в основе своей оставалось неизменным. Прославленное изречение Архимеда: «Дайте мне точку опоры, и я переверну вселенную», которое Шелли предпослал своей первой большой поэме «Королева Маб», могло бы быть, в сущности, девизом всей его деятельности.

Чувство долга, сознание своей гражданской общественной ответственности как поэта, мыслителя и политика рано и прочно воцарилось в его сознании. Девятнадцатилетний Шелли писал Годвину о пережитом им духовном переломе, заставившем его, мечтательного «поклонника романтики» (the votary of romance), обратиться к действительности: «До тех пор я существовал в идеальном мире; теперь я обнаружил, что в этой нашей вселенной есть достаточно такого, что может возбудить волнение сердца и запыть ум; короче говоря, я увидел, что у меня есть обязанности»<sup>85</sup>.

О том же пишет он и своей приятельнице, учительнице Элизабет Хитченер 27 февраля 1812 г.: «Мы должны сделать свою работу в этом мире, и на это нам отведено только определенное время»<sup>86</sup>. Позднее, в предисловии к «Освобожденному Прометею», Шелли выразит ту же мысль полуплутивым изречением, признаваясь, что он одержим «страстью к преобразованию мира»<sup>87</sup>.

Эта страсть, одушевляющая всю революционно-романтическую поэзию Шелли, вместе с тем по-особому обостряла его наблюдательность, усиливала его пытливую жажду разностороннего и полного знания жизни. Его письма, как

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> N. I. White. Shelley, vol. I, p. 98.

<sup>86</sup> Complete Works, vol. VIII, p. 285.

<sup>87</sup> Poetical Works, p. 247.



и воспоминания современников, содержат множество живых эпизодов, показывающих, как чутко и не по годам мудро подмечал Шелли еще в период своего поэтического становления, до опубликования «Восстания Ислама», типические контрасты и противоречия общественной жизни. Стычки с дублинской полицией в тщетных попытках спасти одного несчастного от солдатчины, а другую — неимущую вдову, мать троих детей — от виселицы за кражу грошовой булки, — таковы были непосредственные, живые впечатления, которые выливались для Шелли в понятие общественной несправедливости. Столь же наглядны были и его наблюдения над жизнью английского трудового народа.

Поселившись в «краю озер», Шелли зорко разглядел печальную изнанку той поэзии природы и патриархального быта, которой восхищались «лейкисты». В то время, как Роберт Саути, давно успевший отречься от мятежного духа своих ранних «крамольных» произведений, тешил себя надеждой на то, что его новый сосед, юный Шелли, перебившись, станет с годами таким же благонадежным консервативатором, этот последний писал: «На самом деле, друг мой, хотя местность в этом Кесвике и прелестна, люди отвратительны. Фабриканты пробрались со своей заразой в мирную долину и изуродовали человеческими пороками красоту природы. Развратные слуги знатных семейств, сюда приезжающих, способствуют полному падению нравственности. Кесвик больше похож на пригород Лондона, чем на кемберлендскую деревню. В реке часто находят младенцев, погубленных несчастными женщинами, работающими на фабрике»<sup>88</sup>.

Нельзя не заметить, что в этом беглом наброске Шелли ближе к некоторым настроениям и мотивам ранних «Лирических баллад», чем сам Вордсворт позднейшего периода. Однако горькие замечания Шелли воссоздают картину, гораздо более неприглядную и мрачную, чем та, которая возникала в «Терне» или «Майкле» Вордсворта (где речь шла еще скорее об отдельных трагических явлениях, чем о массовом процессе). Интересно сопоставить со стихотворениями Вордсворта во славу стойчески-смиренной, по-

---

<sup>88</sup> Complete Works, vol. VIII, p. 235 (письмо Э. Хитченер от 7 января 1812 г.).



корной небу пищи другой характерный эпизод из путевых впечатлений Шелли, о котором он рассказал в письме той же Хитченер от 15 июня 1811 г. из Южного Уэльса. Подав милостыню старому нищему, который заинтересовал его, Шелли тщетно пытался разговаривать с ним. «Все было напрасно. Целую милю и шел за ним следом, задавая ему тысячу вопросов. Наконец я отстал от него, убедившись на этом удивительном опыте, что настаивать бесполезно». Далее Шелли приводит реплику нищего, поразившую его своей непримиримостью: «Я вижу по вашему платью, что вы — из богатых. Они миллион раз вредили мне и моим близким. Вы, кажется, хотите мне добра, но я не могу быть в этом уверен, пока вы живете в таком доме и носите такую одежду. Милосерднее было бы оставить меня в покое»<sup>89</sup>. Рассказ об этом «поразительном случае», как охарактеризовал его Шелли, до некоторой степени позволяет понять, как отличалось отношение к народу этого революционного романтика от «народолюбия» Вордсворта. Автор «Саймона Ли» и «Решимости и Независимости» странно живописал свои беседы с кроткими, богобоязненными бедняками, любясь собственной мудрой снисходительностью не меньше, чем их добродетелями. Шелли менее всего озабочен тем уроном, какой могла, казалось, нанести его самолюбивая строптивость нищего, который, приняв подачку от молодого богатого барина, не только не пожелал удовлетворить его любопытство, но напрямик признался в своей ненависти ко всему классу богачей. Напротив, характер его собеседника, его построение, его прошлое (о котором можно было догадываться по вырвавшимся у него словам), как видно из контекста письма, глубоко поразили Шелли и заставили его задуматься. Это было еще одно из тех реальных, осязаемых проявлений социального неравенства, непримиримых противоречий между богатством и бедностью, которые в обобщенном виде легли в основу революционного утопического социализма Шелли.

Жизнь приносила ему все новые и новые впечатления такого рода. В ту самую суровую, снежную зиму 1811—1812 гг., когда Байрон обдумывал свою парламентскую речь в защиту рабочих луддитов — разрушителей машин в Ноттингеме и других графствах, доведенных до

---

<sup>89</sup> Там же, стр. 125.



отчаяния нищетою, Шелли также с тревогой следил за их судьбой. В письме к Э. Хитченер от 26 декабря 1811 г. он с негодованием противопоставляет придворной роскоши — «сервизам, балам, титулам и королям» — «картины бедствий» народа, которые ему довелось видеть. «Фабричные голодают. Мои друзья военные, — иронически продолжает Шелли, — отправились в Ноттингем... Да поразит их проклятие..., если они убьют хоть одного из тамошних изголодавшихся людей!» Как и Байрон, Шелли высказывает мысль, что правительственные кары, включая «горькую пасмешку суда», не устрашат людей, доведенных до отчаяния, стоящих перед лицом голодной смерти. И так же как у Байрона в его парламентской речи и особенно в «Оде авторам билля о разрушителях машин», в письме Шелли, написанном на два месяца ранее, возникает тот же образ прозного возмездия, которое готовит угнетателям само отчаяние народа. «Они могут объедаться, могут буйствовать и грешить до последнего мгновения. Стоны несчастных могут оставаться незамеченными вплоть до самого последнего мгновения этого омерзительного ликования, пока над ними не грянет буря и угнетенные не обрушат свое разрушительное отмщение на угнетателей»<sup>90</sup>. В этом пророчестве есть много общего с теми символическими картинами Вальтасарова пира, которые так часто появляются в эти же годы в поэзии Байрона. Но у Шелли более определенно проступает мысль о том, что свершителем грозного суда над угнетателями будет сам народ. Образ революции как очистительной «бури», как видим, уже в эту пору возникает в его воображении, подсказанный не только опытом мировой истории, но живыми английскими впечатлениями сегодняшнего дня. И хотя в тех же письмах Шелли и заявляет еще, что предпочел бы предотвратить «народные восстания и революции», но вместе с тем он, не колеблясь, говорит, что если они окажутся неизбежными, то он «встанет на сторону Народа»<sup>91</sup>.

Так в те юные годы, которые, сложись его судьба иначе, он провел бы еще на студенческой скамье Оксфордского университета, Шелли успел действительно приобрести к страстям народных масс. Характерно, что его

---

<sup>90</sup> Complete Works, vol. VIII, p. 225.

<sup>91</sup> Там же, стр. 234.



социальные и политические интересы в эту пору во многом совпадали по своему направлению с интересами Байрона: положение рабочих в Англии, положение угнетенной Ирландии, борьба за парламентскую реформу — эти темы трех парламентских выступлений Байрона горячо волновали и Шелли. Как и Байрон, и может быть даже с большей, отчаянной решимостью, он рвался к действию. Поездка в Ирландию, связанные с нею памфлеты, выступления на митингах и другие попытки агитационной и пропагандистской деятельности, обратившие на себя внимание полиции и министерства внутренних дел, — это одно из самых ярких свидетельств того, какую цельность и последовательность проявлял Шелли в своем стремлении к «преобразованию общества».

Биографии поэта полны традиционных анекдотов о его наивности и непрактичности. Шелли, действительно, не раз грешил наивностью, — и тогда, когда 19-летним юношей вместе с 17-летней женой подбрасывал в капюшоны дублинских дам экземпляры своего «Обращения к ирландскому народу», и когда, запечатав свои памфлеты в бутылки, пускал их по воле волн.

Наивны были и его попытки сплотить вокруг себя, по возможности даже под одной крышей, группу единомышленников, просвещенных и мудрых друзей, ревнителей общественного блага. Исключенный с ним вместе из Оксфорда Хогг оказался сластолюбивым эгоистом и бесцеремонно волочился за Хэрриет Шелли, а позднее за Мэри Годвин. Вильям Годвин — будущий тесть поэта, которого тот необычайно высоко ценил как философа, в личной жизни показал себя черствым, сухим и непомерно жадным до чужих денег себялюбцем. Неудачным оказался и опыт содружества с Элизабет Хитченер. Страстные клятвы в вечной духовной дружбе, которыми Шелли обменивался в своих письмах с этой немолодой содержательницей женского пансиона, сменились при более тесном общении глубоким отвращением; и когда Хитченер, после нескольких месяцев совместной жизни, рассталась с Шелли, его женой и свояченицей, весь дом ликовал по поводу отъезда «коричневого демона».

Наивен, конечно, был и план Шелли занять (через посредство грабительской колониальной Ост-Индской компании!) пост политического советника при дворе какого-



нибудь индийского раджи<sup>92</sup>. И еще более наивен был он, пожалуй, в своей пылкой проповеди вегетарианства, — как средства морального и социального оздоровления человечества<sup>93</sup>.

Однако, чудачества и экстравагантные поступки Шелли, над которыми, как над сплошной ребяческой пеленостью, насмеяются столпы обывательского буржуазного здравомыслия, были по-своему, для своего времени, не только не смешны, но и полны значительного общественного смысла. Это были крайности и заблуждения, неизбежно сопутствовавшие мучительному и трудному процессу «выламывания» молодого поэта и мыслителя из своей среды; они являлись своего рода издержками, ценой которых Шелли доставался социальный и политический опыт. «Чудаком» с точки зрения господствующего общественного мнения Шелли был до конца жизни, хотя и успел отказаться от многих наивных иллюзий своих юношеских лет. Расчетливая эгоистическая проза буржуазного практицизма навсегда осталась чужда Шелли. И именно это и позволило Байрону, потрясенному безвременной смертью своего друга, сказать о нем: «Все вы жестоко заблуждались относительно Шелли; он был *лучшим* и наименее эгоистичным из всех людей, каких я знал, без исключения»<sup>94</sup>.

Пресловутая «непрактичность» Шелли, в сущности, была обманчивой, или, вернее, была лишь равнозначна его личному бескорыстию. Всегда готовый пожертвовать для других своими удобствами, благополучием и состоянием, он вместе с тем очень точно и проницательно судил

---

<sup>92</sup> План этот, которым Шелли поделился со своим другом, литератором Пикокком (поступившим на службу в Ост-Индскую компанию), прося его содействия, остался, как и следовало ожидать, неосуществленным.

<sup>93</sup> «Кто решится утверждать, что если бы парижская чернь удовлетворяла свой голод за вечно накрытым столом растительной природы, то она поддержала бы своей грубой силой проскрипционные списки Робеспьера?.. Если бы Бонапарт происходил от предков, выросших на растительной пище, то невозможно, чтобы он возымел желание или приобрел достаточную силу для того, чтобы занять трон Бурбонов», — писал Шелли в примечаниях к «Королеве Маб» (Poetical Works, p. 63). Эти же соображения в защиту вегетарианства были обнародованы им особо в памфлете «Защита естественной диеты» (A Vindication of Natural Diet, 1813).

<sup>94</sup> Letters and Journals, vol. VI, p. 99 (письмо Байрона Мерпоу от 3 августа 1822 г.).



и об английских законах, и об экономике, и о политической жизни своего времени. Стремление к энциклопедической широте и многообразию не только познаний, но и форм своего активного вмешательства в жизнь чрезвычайно характерно для Шелли. Школьником и студентом он с увлечением занимается естественными науками, не имевшими никакого отношения к тогдашней официальной программе классического образования. Физика и особенно химия — для того времени еще наука будущего — занимали его в бытность в Оксфорде ничуть не меньше, чем история или философия. С огромным интересом следил он за успехами технической, изобретательской мысли, предугадывая их позднейшее революционизирующее общественное значение<sup>95</sup>. Иногда воображение Шелли было склонно слишком прямолинейно рисовать себе благотворные общественные результаты технического прогресса. Так, например, мечтая о предстоящих успехах воздухоплавания (что большинству его современников должно было казаться чистой фантастикой), он уверял, что небывалая свобода передвижения, которую даст человечеству покорение воздуха, будет сама по себе гарантией гражданских свобод: «Тени первых воздушных шаров над Африкой положат навеки конец существованию рабства и там и повсюду»<sup>96</sup>.

В Уэльсе Шелли довелось пережить буквально «фаустовский» эпизод, связанный с так называемой «Тремэдокской дамбой» (Tremadoc Embankment). Один из местных землевладельцев соорудил обширную дамбу и отвоевал, таким образом, у моря значительный участок земли. Это начинание увлекло Шелли. И так как бури угрожали прорвать насыпь, которую надлежало укрепить и пере-

---

<sup>95</sup> Хогг в своих воспоминаниях о Шелли со снисходительной проныей отзываясь о его восторженных прогнозах будущих технических открытий. «Синтетические продукты питания и удобрения, открытие новых способов отопления и орошения, овладение электричеством сделают человеческую жизнь несравненно менее трудной и неустроенной... Примечательно, — добавляет современный биограф Шелли, — что хотя Хогг без малого пятьдесят лет тому назад счел нужным назвать эти размышления необузданными (wild), фактически все они оправдались, за исключением веры в то, что успехи науки по необходимости приведут к свободе» (N. I. White. Shelley, vol. I, стр. 78—79).

<sup>96</sup> Там же.



строить заново, то он со всей присущей ему страстностью взялся за дело: жертвовал значительные суммы из собственных средств, следил за ходом работ, употреблял все усилия, чтобы собрать по подписке среди жителей округа деньги, необходимые для того, чтобы довести до конца строительство. В конце концов, бескорыстная энергия Шелли столкнулась с коммерческими расчетами владельца, затеявшего дело, и молодой поэт убедился в том, что вновь созданная «свободная» земля, где ему мерещился уголок осуществленной утопии, должна была стать средством самой обыденной эксплуатации и наживы. Но весь этот эпизод биографии Шелли выразительно свидетельствует о том, как восхищали и увлекали его еще нераскрытые возможности творческого созидательного труда.

В дневнике Мэри Шелли можно встретить, например, такую запись: «Шелли читает Кальдерона и говорит о паровой машине»<sup>97</sup>. Молодой инженер Генри Ривли, с которым Шелли познакомился в Италии, увлек его своим проектом парового двигателя. Шелли пришел в восторг при мысли о создании парохода, который курсировал бы по Средиземному морю, и со своей обычной готовностью финансировал затею Ривли (которая по техническим причинам, в конце концов, потерпела крах). Переписки Шелли с Ривли дает представление о том, какой волнующей поэтической прелестью обладали в глазах Шелли технические открытия и усовершенствования.

Он восхищается, например, «вулканическим описанием» отливки цилиндра парового двигателя в письме, полученном от Ривли. «Можно вообразить, что так радовался бог трудам своим, когда сотворил землю и увидел, как гранитные горы и кремнистые склоны приняли свою скалистую форму, а великолепие их плавки разлилось в пространстве на миллионы миль, подобно хвосту кометы»<sup>98</sup>.

Шелли здесь близок Блейку и космической широтой полета фантазии и глубоким пониманием значительности человеческого труда и тех новых, небывалых форм, которые он принимал в условиях, созданных промышленным

<sup>97</sup> Запись от 22 сентября 1819 года (см. White. Shelley, vol. II, p. 164).

<sup>98</sup> Complete Works, vol. X, p. 126—127 (письмо Шелли Генри Ривли, 17 ноября 1819 г.).



переворотом. Но, в отличие от Блейка, он гораздо яснее видит в трудящихся не только объект, но и субъект истории, ее действующую силу. Знаменательно, что появляющееся в письме к Ривли уподобление людей труда богу, как действительных творцов всех ценностей на земле, возникает и в одном из фрагментов первоначальных набросков знаменитой «Песни людям Англии», относящемся к тому же 1849 г.

Вы, словно боги, им даете все,—

пишет поэт, противопоставляя рабочих — эксплуататорам<sup>99</sup>.

Здесь особенно очевиден коренной разрыв Шелли и с социальными взглядами, и с поэтикой реакционного романтизма. Богоравность человека труда, уподобление индустриального производства — отливки машины — библейскому сотворению мира,— все это показалось бы поэтам «Озерной школы» и нечестивым, и непоэтичным<sup>100</sup>.

Уже в своем первом крупном поэтическом произведении — в поэме «Королева Маб» и особенно в примечаниях к ней — Шелли развивает замечательную для его времени мысль о труде как единственном источнике богатства. «Единственным истинным богатством является труд человека. Если бы горы были из золота, а долины — из серебра, то мир не стал бы богаче ни на одно хлебное зернышко»<sup>101</sup>, — писал Шелли и заканчивал подробное изложение своих взглядов на экономическую роль труда ссылкой на Годвина, согласно которому «все блага цивилизованной жизни могли бы быть обеспечены, если бы общество рас-

99

People of England, ye who toil and groan,  
Who reap the harvests which are not your own,  
Who weave the clothes which your oppressors wear,  
And for your own take the inclement air;  
Who build warm houses...  
And are like gods who give them all they have,  
And nurse them from the cradle to the grave...  
(Poetical Works, p. 523; курсив мой. — А. Е.).

<sup>100</sup> У Вордсворта среди множества лирических стихотворений есть лишь один поздний сонет, посвященный рабочим, и тот представляет собою скорее беглый жанровый набросок на фоне тщательно разработанного пейзажа.

<sup>101</sup> Poetical Works, p. 40.



пределило труд поровну между всеми своими членами, с тем чтобы каждый трудился по два часа в день»<sup>102</sup>.

Неясно представляя себе, как все утопические социалисты, пути к достижению царства общественной справедливости, Шелли, однако, опередил большинство прогрессивных мыслителей своего времени, угадав в рабочем классе самую здоровую и революционную часть общества, надежнейший оплот свободы. Характерно, что в «Маскараде Анархии» (The Mask of Anarchy, 1819), одном из самых замечательных своих произведений на непосредственно социальную тему, Шелли противопоставляет расплывчатому буржуазному понятию свободы — призраку, тени, отголоску героического прошлого — точное, предельно простое и конкретное определение свободы с точки зрения «работника». И в определении этом знаменательным образом выделяются на первом месте Хлеб и Мир, — те самые требования, которые сто лет спустя прежде всего написала на своих знаменах Великая Октябрьская социалистическая революция.

Характерно, что Бертольт Брехт, выдающийся художник социалистического реализма в Германии, разрабатывая вопрос о многообразии форм реалистического искусства, считал нужным особенно подробно и всесторонне разобран именно «Маскарад Анархии» Шелли<sup>103</sup>. И хотя, по нашему мнению, «Маскарад Анархии» все же принадлежит по всему строю своей образности не к реализму, а к поэзии революционного романтизма, нельзя не согласиться с Брехтом в том, что эта поэма Шелли отличается необычайной жизненностью. Величественный образ львов, могучих в своей неисчислимости, пробуждающихся от сна, в каком поэт воплотил свое представление о будущем рабочих масс, поныне поражает читателя своей героической выразительностью, опровергая фактически ту проповедь «пассивного сопротивления», тактики «скрещенных рук», с которой он непосредственно соседствует в поэме<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> Poetical Works, p. 42.

<sup>103</sup> Bertolt Brecht. Weite und Vielfalt der Realistischen Schreibweise. «Neue Deutsche Literatur», 1954, № 5.

<sup>104</sup> Сложный путь преодоления поэтом идеалистических иллюзий в вопросе о революционном насилии подробно освещен в работах М. Д. Заблудовского (диссертация «Политическая поэзия Шелли». М., Гос. изд. ин-т им. Ленина, и извлечение из нее: статья «Королева Маб», «Ученые записки Куйбышевского гос. пед.



В предисловии к «Освобожденному Прометею» Шелли писал о своей заветной мечте: «воспроизвести систематическую историю того, что представляется мне подлинными элементами человеческого общества»<sup>105</sup>. Эти «подлинны́е элементы человеческого общества», по мысли Шелли, были прямо противоположны и феодальному деспотизму и «анархия» буржуазного строя. В силах национально-освободительных движений своего времени и в первых выступлениях молодого рабочего класса он прозорливо улавливал эти «подлинны́е элементы человеческого общества». Предвидение грядущей гармонии, которая может и должна установиться и в отношениях между людьми, и в отношении между человечеством и природой, и в сознании каждого отдельного человека, пронизывающее всю поэзию Шелли, в этом смысле опиралось на реальные, хотя еще и не вполне познанные, во многом лишь смутно угадываемые закономерности объективной общественной жизни. Только буржуазная критика, предвзято не желающая замечать этой теснейшей связи творчества Шелли с краугольными общественными проблемами и его и нашего времени, может самодовольно рассуждать о «туманности опыта, вокруг которого сосредоточивались эмоции» Шелли, как это делает Д. В. Гардинг, автор главы «Характер литературы от Блейка до Байрона» в новом «Путеводителе по английской литературе»<sup>106</sup>. Рассуждения о том, будто бы Шелли «впрягал лошадь позади телеги», стремясь «сперва создать состояние эмоционального возбуждения, а затем подыскивал что-нибудь (!), что могло бы в той или иной мере оправдать это возбуждение»<sup>107</sup>, могут проистекать лишь из преднамеренного, груботенденциозного

ин-та, 1938, вып. 2) и последовавших за ним советских исследований. Следует, в частности, иметь в виду, что в условиях тогдашней Англии призывать рабочих к немедленным вооруженным выступлениям было бы авантюрой, и Шелли не мог не понимать этого. Отсюда сравнительная «умеренность» ближайших предложений и требований, выдвинутых им в опубликованном посмертно политическом трактате о парламентской реформе. Они, однако, были в его глазах лишь первым этапом предстоящей борьбы.

<sup>105</sup> Poetical Works, p. 247.

<sup>106</sup> D. W. Harding. The character of Literature from Blake to Byron. В кн.: The Pelican Guide to English Literature, vol. 5. From Blake to Byron. London, Ed. by Boris Ford. «Penguin Books», 1957, p. 50.

<sup>107</sup> Там же.



нежелания воздать должное действительному социально-философскому опыту Шелли, лежавшему в основе его творчества и служившему неиссякаемым источником его радостей и печалей. Только такой поэт высокого гражданского сознания, как Шелли, мог создать образ Прометея, для которого собственные физические мучения ничтожны по сравнению с горшей мукой — зрелищем бедствий народов, обманутых в своих порывах к свободе и к счастью. Только такой поэт мог вложить в уста одного из своих героев слова, нередко относимые и к нему самому: «Я — нерв, в котором отдаются все виды угнетения на земле, которые иначе были бы неслышны...»<sup>108</sup>.

Поэзия была для Шелли не средством личного «самовыражения», апостолами которого так охотно объявляют себя современные модернисты. И судить Шелли с этой точки зрения (как делает, например, цитированный выше профессор психологии Гардинг) — значит говорить с поэтом на разных языках и ничего не понять в действительном содержании его наследства.

Советское литературоведение сделало многое для выяснения действительного своеобразия творчества Шелли — революционного романтика и утопического социалиста, продолжая в этом традиции русской революционно-демократической критики XIX в.<sup>109</sup> В названных выше трудах М. Д. Заблудовского глубокое изучение противоречий мировоззрения Шелли в связи с развитием классовой борьбы его времени позволило автору убедительно опровергнуть распространенное в буржуазной критике мнение о «непротивленчестве» Шелли и показать, как крепло и формировалось революционное сознание поэта. Жизненность и пластичность образов Шелли была интересно охарактеризована В. Александровым в полемической статье «Шелли и его редакторы» («Литературный критик», 1937, № 8). Место Шелли в кругу других художников английского романтизма и его роль в борьбе литературных на-

<sup>108</sup>

*Me — who am as a nerve o'er which do creep  
The else unfelt oppressions of this earth...*

(«Julian and Maddalo». Poetical Works, p. 241).

<sup>109</sup> См. ст.: И. Г. Неупокоева. Шелли в русской критике. «Ученые записки Вильнюсского ун-та». 6. Серия ист.-филол. наук, т. 11, 1955.





*Шелли.*

Портрет работы Уэста

правлений его времени были показаны в широкой исторической перспективе А. Ф. Иващенко, автором вводной главы в первом выпуске второго тома «Истории английской литературы» (АН СССР, М., 1953), посвященном литературе романтизма.

Творческий путь Шелли и становление его метода обстоятельно исследованы в докторской диссертации И. Г. Неупокоевой «Творчество П. В. Шелли. К вопросу об эстетических принципах революционного романтизма». (М., ИМЛИ АН СССР, 1956). Языковое своеобразие стиля



Шелли рассматривается с исчерпывающей полнотой в книге Е. И. Клименко «Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века» (ЛГУ, 1956). Это дает право автору данной главы сосредоточиться лишь на некоторых проблемах литературно-эстетического наследия Шелли в его связи с современностью.

3

Поэтическое творчество было для Шелли делом высокого общественного значения. Как ни стремительно было развитие дарования поэта, быстро перераставшего собственные произведения<sup>110</sup>, жившего в неустанных поисках новых жанров, языковых средств и форм выражения, этот общий эстетический принцип сохранял для него свою силу и значение на всем протяжении его творческой жизни. Так было и в пору создания философско-дидактической поэмы «Королева Маб» и «Восстания Ислама», которое сам Шелли в предисловии к этой поэме объявил «экспериментом над состоянием общественного мнения, попыткой установить, в какой степени сохранилась среди просвещенных и утонченных умов, несмотря на бури, потрясшие наше время, жажда счастливейшего нравственного и политического переустройства общества»<sup>111</sup>. Так было и в пору создания «Освобожденного Прометея», этого лирико-драматического апофеоза раскрепощенного человечества,

---

<sup>110</sup> В письме Годвицу от 8 марта 1812 г., оглядываясь назад на свои недавние романы: «Застрощи» (1810) и «Сент-Ирвин» (1811), Шелли весьма скептически оценивал их как «буйные, хотя и оригинальные видения», порожденные духовным кризисом, который он пережил двумя годами ранее (Complete Works, vol. VIII, p. 287). Когда «Королева Маб» была перепечатана без его согласия в 1821 г., он выразил свое негодование по поводу этого «пиратского» издания не только ради проформы, но и потому, что «действительно хотел протестовать против всей плохой поэзии» (там же, т. X, стр. 278, письмо Гисборну от 16 июня 1821 г.), какую теперь видел в этой ранней дидактической поэме (в предисловии к «Освобожденному Прометею» Шелли заявил себя решительным противником дидактической поэзии вообще). В письме Чарльзу Олмиеру от 11 июня 1821 г. он осудил «Королеву Маб» еще более строго: «Я не перечитывал ее уже несколько лет, но насколько помню, это — страшная чепуха...» (там же, т. X, стр. 274). Шелли строго судил и свои позднейшие произведения.

<sup>111</sup> Poetical Works, p. 95.



в предисловии к которому Шелли провозгласил «пламенное пробуждение гражданского сознания»<sup>112</sup> в период Возрождения, Реформации и английской буржуазной революции XVII в. причиной расцвета «золотого века» английской поэзии. Публикуя «Ченчи», Шелли считал нужным особо подчеркнуть связь этой исторической трагедии с современностью, посвятив ее радикалу Ли Генту в знак общей связующей их «терпеливой и непримиримой вражды к семейной и политической тирании и обману»<sup>113</sup>. В «Маскараде Анархии», в сатирах «Питер Белл третий» и «Эдип-Толстопят» и в замечательной политической лирике 1819 г. Шелли непосредственно вмешивался в общественно-политическую жизнь своего времени. «Он полагал,— писала впоследствии Мэри Шелли в комментариях к его стихам 1819 г.,— что столкновение между двумя классами общества неизбежно, и поспешил стать на сторону народа. Он задумал опубликовать цикл стихотворений, предназначенных специально для того, чтобы отразить положение и бедствия низших классов»<sup>114</sup>. Таковы были и «Песнь людям Англии», и «Новый национальный гимн» и «Маскарад Анархии». В «Элладе» он попытался облечь в форму современной лирической драмы животрепещущие события национально-освободительной борьбы греческого народа против Турции, слив воедино отголоски классических «Персов» Эсхила с революционно-романтическим лирическим гимном во славу грядущего расцвета свободной земли.

Связь поэзии с жизнью разносторонне и новаторски освещается в его эстетике. Чрезвычайно характерно, что современная буржуазная англо-американская критика, восхищаясь всеми подробностями хаотической и путаной по форме изложения и субъективно-идеалистической по духу эстетики Кольриджа, предпочитает обходить молчанием<sup>115</sup> эстетические воззрения Шелли, изложенные в его замечательных предисловиях к «Восстанию Ислама», «Освобожденному Прометею», «Ченчи», «Элладе» и во многих пись-

---

<sup>112</sup> Там же, стр. 246.

<sup>113</sup> Там же, стр. 297.

<sup>114</sup> Там же, стр. 533.

<sup>115</sup> Примером может служить, в частности, трактовка Кольриджа и Шелли в цитированном выше «Путеводителе по английской литературе» (т. 5. «От Блейка до Байрона», 1957).



мах и, в особенности, в незаконченном, но выдающемся по своему значению трактате «Защита поэзии» (Defence of Poetry, 1821).

В предисловии к «Восстанию Ислама» Шелли уже высказывает мысль относительно исторической обусловленности литературы. «Между всеми писателями определенной эпохи должно существовать сходство, независимое от их воли,— пишет он.— Они не могут избежать подчинения общему влиянию, возникающему из стечения множества обстоятельств, характерных для их времени; *хотя каждый из этих писателей сам в какой-то степени является создателем того влияния, которым, таким образом, проникнуто его существо*»<sup>116</sup>. Это последнее замечание заслуживает особенного внимания: в нем проявляется та глубокая диалектичность, которая пронизывает все творчество Шелли. Высказанная Шелли мысль о том, что писатель, будучи порождением исторических обстоятельств своего времени, вместе с тем и сам творит историю, воздействуя на эти обстоятельства, не была случайной догадкой. Обоснованная уже здесь, в предисловии к «Восстанию Ислама» ссылками на древнегреческих трагиков, на писателей итальянского Возрождения, на Шекспира и других елизаветинцев, мысль эта развивается им снова в предисловии к «Освобожденному Прометею». «Поэты, так же как и философы, живописцы, скульпторы и музыканты, являются, в одном смысле, создателями, а в другом — созданиями своего времени. От этого закона не ускользают даже самые великие»<sup>117</sup>.

И здесь же, высказав эту глубокую мысль о диалектической взаимосвязи субъективного и объективно-исторического начала в развитии культуры, Шелли останавливается непосредственно на решающем вопросе всякой эстетической теории,— вопросе об отношении искусства — в данном случае, поэзии — к действительности. «Поэзия,— пишет он,— это искусство подражательное (mimetic). Оно творит, но творит посредством сочетания и воспроизведения. Поэтические обобщения прекрасны и новы не потому, что составные их части не существовали ранее в человеческом сознании или в природе, но потому, что об-

---

<sup>116</sup> Poetical Works, p. 98 (курсив мой.— А. Е.).

<sup>117</sup> Там же, стр. 247.



разуемое ими целое заключает в себе какую-то разумно-постижимую и прекрасную аналогию этим источникам чувства и мысли (т. е. человеческому сознанию и природе, иными словами, объективному миру.—А. Е.) и их современному состоянию...»<sup>118</sup>

Как бы предвосхищая знаменитую метафору Стендаля, Шелли прибегает здесь к тому же образу зеркала, чтобы пояснить, как устанавливается эта связь или, говоря его словами, «аналогия» между поэзией и жизнью.

Сознание каждого человека, по словам Шелли, подобно «зеркалу, в котором отражаются все предметы и в котором они образуют один предмет»<sup>119</sup>. А сознание поэта — это «зеркало всего прекрасного, что есть во вселенной»<sup>120</sup>.

Определения эти знаменательны во многих отношениях. Они наглядно свидетельствуют о том, как сильны были в эстетике Шелли в период его творческой зрелости стихийно-материалистические тенденции, как далек он был от того, чтобы отрывать искусство от жизни или противопоставлять их друг другу. Это тем более важно отметить, что многие буржуазные комментаторы Шелли предпочитают, игнорируя его собственные утверждения о связи поэзии с действительностью, рассматривать материалистические тенденции в мировоззрении поэта лишь как юношеские заблуждения, своего рода болезнь роста, которой Шелли переболел в период создания «Королевы Маб» и от которой он якобы радикально излечился в дальнейшем. Приведенные выше отрывки из предисловия к «Освобожденному Прометею» показывают, как далека от истины такая точка зрения. Вместе с тем определения Шелли, подчеркивающие отражающую и обобщающую роль поэтического сознания по отношению к жизни («зеркало, в котором все предметы образуют один предмет»), заключают в себе и существенные оттенки, отличающие их от определений, которые могли бы найти место в эстетике критического реализма. Определение поэзии, как «зеркала *всего прекрасного*, что есть во вселенной» (курсив мой.—А. Е.) — это, конечно, не просто случайная обмолвка, а выражение одного из заветных убеждений Шелли-романтика.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Там же.



Уяснение этой стороны эстетических воззрений Шелли позволяет глубже понять существо его поэтического наследия. Особенно много в этом отношении дает его трактат «Защита поэзии», на котором необходимо остановиться подробнее.

Фактическая история создания этого произведения, равно замечательного и как блистательный шедевр пламенной, образной литературно-публицистической прозы Шелли, и как вершина его теоретико-эстетической мысли, достаточно хорошо известна советским читателям. Напомним только, что трактат Шелли возник как полемический ответ на сочинение его друга Т. Л. Пиккока «Четыре века поэзии». Пиккок третировал поэзию как порождение давно прошедшего детства человека и считал, что в XIX в. она, не удовлетворяя всесильному критерию пользы, должна уступить и уступает место более практическим видам духовной деятельности — философии, политической экономии и т. д. Спор с Пиккоком, конечно, не был для Шелли самоцелью; задевшая его за живое нигилистическая трактовка поэзии лишь подзадорила и вдохновила его на то, чтобы более последовательно и полно, чем когда-либо ранее, высказать свои взгляды на сущность и задачи поэзии.

«Защита поэзии», к сожалению, осталась неоконченной. Шелли написал только первую, общую часть трактата. Вторая часть его, которая, по мысли автора, должна была заключать в себе рассмотрение современной ему английской поэзии и которая, как можно судить по некоторым заключительным замечаниям первой части, содержала бы защиту романтических принципов эстетики Шелли, так и не была написана. Однако и первая часть трактата неоценима по своему значению. Этот эстетический манифест революционного романтизма богат такими признаниями и определениями, которые в совокупности дают исследователю надежную путеводную нить для проникновения в глубь творчества Шелли.

В неосуществленной части своего трактата поэт намеревался развернуть «защиту попытки идеализировать современные формы нравов и мнений и подчинить их творческому началу воображения» (*compel them into a subordination to the imaginative and creative faculty*)<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> Complete Works, vol. VII, p. 140.



Как видно из контекста всей «Защиты поэзии», говоря об «идеализации» современности, Шелли отнюдь не имел в виду поэтической санкции существующих порядков или простого их приукрашивания. Речь шла совсем о другом — о познании скрытых законов развития от настоящего к будущему, о дремлющих *возможностях* действительности, еще не ставших бытием. Могущественным органом этого познания Шелли и считал поэзию, и особенно поэзию своего времени.

В «Защите поэзии» снова, и притом более полно, развиваются те мысли о связи поэтического искусства с жизнью общества, с жизнью народа, которые были высказаны еще ранее и в предисловии к «Восстанию Ислама», и в предисловии к «Освобожденному Прометею». Материалистические тенденции эстетики Шелли проступают совершенно ясно уже на первых страницах этого манифеста. Сперва Шелли, вслед за просветителями, выдвигает общий тезис: «человек — инструмент, по которому проносятся внешние и внутренние впечатления<sup>122</sup>, как изменчивые порывы непостоянного ветра по струнам Эоловой арфы, производя своим движением вечно меняющуюся мелодию»<sup>123</sup>. Но, как и ранее, Шелли стремится преодолеть механическую ограниченность просветительского материализма XVIII в., настаивая на активной, обобщающей и творческой силе человеческого сознания. Человек отличается от Эоловой арфы, — поясняет он собственную метафору, — тем, что впечатления, вызванные в его сознании воздействием обстоятельств, образуют сложные гармонии, в создании которых уже присутствует элемент отбора и обобщения.

Переходя далее от этих общефилософских положений к выяснению сущности искусства в его отношении к жизни, Шелли сразу же выдвигает понятие уже не абстрактного человека «вообще», каким так охотно пользовались просветители, а понятие «человека в обществе, со всеми его страстями и наслаждениями»<sup>124</sup>, который и становится

---

<sup>122</sup> Это сравнение и по сути, и по своей образной форме очень похоже на известные суждения Дидро о человеке как мыслящем фортепьяно, цитированные В. И. Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме» (Сочинения, т. 14, стр. 24—26).

<sup>123</sup> Complete Works, vol. VII, p. 109.

<sup>124</sup> Там же, стр. 110.



предметом искусства. Он пишет об «общественных симпатиях», появляющихся уже на заре существования человека, которые побуждают «общественного человека» к действию и составляют «красоту в искусстве»<sup>125</sup>, так же как и истину в мышлении и добродетель в чувствовании. В отличие от просветителей, склонных противопоставлять красоту «естественного» человека безобразию «испорченных» нравов цивилизованного общества, Шелли видит в самом процессе общественно-исторического развития источник высокой поэзии. По его образному выражению, Время пишет свою эпическую поэму, состоящую из многих циклов, в памяти человечества; «Прошлое, как вдохновенный рапсод, преисполняет их гармонией сознание вечно сменяющихся поколений»<sup>126</sup>.

Уже знакомое нам определение искусства как зеркала жизни снова и снова появляется в «Защите поэзии». Но Шелли стремится углубить эту формулу. Он ищет слова и образы, чтобы воплотить в них свое представление о диалектической взаимосвязи между объективными факторами, определяющими содержание и дух поэтического искусства, и тем обратным влиянием, которое искусство, в свою очередь, оказывает на них.

Автору «Защиты поэзии», конечно, еще не хватало ясного и точного представления о законах развития общества. Но Шелли движется к выяснению и определению действительной общественной роли поэтического искусства, постепенно уточняя слишком общие догадки конкретными историческими примерами<sup>127</sup>, впадая иногда в наивные,

---

<sup>125</sup> Complete Works, p. 140.

<sup>126</sup> Там же, стр. 125.

<sup>127</sup> Характерно в этом смысле, в частности, его суждение о Гомере. Поэмы Гомера, замечает Шелли, были «составными элементами общественного строя» древней Греции. «Гомер воплотил совершенные идеалы своего века в человеческие характеры; и нет сомнения, что в читателях его стихов пробуждалось стремление уподобиться Ахиллу, Гектору и Улиссу... Чувства слушателей должны были становиться благороднее и возвышеннее благодаря сочувствию столь грандиозным и привлекательным образам; восхищаясь, они начинали подражать, а подражая, отождествляли себя с предметами своего восхищения» (Complete Works, vol. VII, p. 116). Шелли добавляет при этом, что искусство отражает и общественные заблуждения: «Каждая эпоха, под более или менее изысканными именами, обожествляла свои ошибки» (там же, стр. 117).



но естественные для его времени и его строя мышления преувеличения и крайности. В своем стремлении утвердить авторитет поэтического искусства наперекор пренебрежительным суждениям его противника о непрактичности и «бесполезности» поэзии в век рациональной философии и политической Шелли нередко нарушает угаданное им самим действительное диалектическое соотношение между искусством и общественной жизнью. Нельзя не почувствовать ложной, идеалистически односторонней гипертрофии созидательной роли поэзии в таких его суждениях, как, например, знаменитое финальное изречение «Защиты поэзии», где поэты провозглашаются «непризнанными законодателями мира»<sup>128</sup> или в его утверждении, что поэт возвышается над временем, местом, числом, которые для него якобы не существуют<sup>129</sup>.

Было бы нелепо и бесполезно пытаться, искусственно осовременивая Шелли, закрывать глаза на эти особенности его романтической эстетики, в которой борьба против механистичности и внеисторизма просветительского материализма нередко велась с помощью аргументов, заимствованных у идеалистических мыслителей. Но вместе с тем нельзя не почувствовать в эстетической программе, столь бурно, даже смятенно вылившейся в трактате «Защита поэзии», при всей «устарелости» и фантастичности многих терминов и многих построений автора, глубоко жизненной основной идеи, справедливость которой становится особенно очевидной в нашу эпоху, в свете эстетики социалистического реализма. Мы не назовем поэтов ни законодателями, ни «пророками» (как, подобно Блейку, называл их Шелли<sup>130</sup>); но нам не может не быть

---

<sup>128</sup> Complete Works, vol. VII, p. 140.

<sup>129</sup> Там же, стр. 112.

<sup>130</sup> Утверждая, что «поэт по существу своему сочетает и объединяет в себе и законодателя и пророка, Шелли вместе с тем предостерегал читателя от слишком вульгарного и прямолинейного понимания его мысли. «Я не утверждаю,— писал Шелли,— что поэты являются пророками в плоском смысле слова, или что они могут предсказывать форму, какую примут события, с такой же точностью, как дух событий» (Complete Works, vol. VII, p. 112). В своем нежелании придавать что-либо «суетверное» столь важному для него в принципе понятию пророческой миссии поэзии Шелли во многом близок Блейку.



близка по всему своему духу мысль Шелли о том, что искусство поэзии призвано проникать в еще непознанные глубины жизни, улавливая скрытно подготовляющиеся в ней перемены, угадывая в настоящем облик будущего.

В наше время, когда передовая социалистическая литература мира написала на своем знамени призыв к познанию и изображению действительности в ее революционном развитии, особенно волнующими и близкими становятся те величественные романтические метафоры, в которых Шелли стремился воплотить свои прозорливые догадки о возможной роли искусства поэзии в революционном преобразовании мира. Порыв к будущему, уверенность в возможности предугадать и приблизить его воодушевляет патетический финал «Защиты поэзии», в котором проза Шелли звучит как вдохновенные стихи: «Поэты — жрецы нежданного вдохновения; зеркала, отражающие гигантские тени, которые будущее отбрасывает в настоящее; слова, которые выражают то, что им самим непонятно; трубы, призывающие к битве...»<sup>131</sup>

В этих образных определениях гордое сознание действительной силы поэзии сочетается с ощущением того, что проникновение в глубь законов развития бытия может осуществляться лишь стихийно, как бы по наитию, что и естественно для Шелли-романтика. В этом, однако, автор «Защиты поэзии» не впадает ни в какую мистику. Допуская, вразрез с учением просветителей, что «Воображение — способность не менее царственная и необходимая для счастья и достоинства человека, чем разум»<sup>132</sup>, Шелли в «Защите поэзии» не поддается соблазну фетишизировать воображение как субъективную, противостоящую всему миру силу, что делал, например, Кольридж.

Его представление о возможностях образного мышления, основанного преимущественно на воображении, в отличие от отвлеченного рассудка, не только не заключает в себе того антиобщественного, мистического и индивидуалистического привкуса, каким отличался культ воображения у реакционных романтиков, но, напротив, проникнуто уверенностью в том, что поэзия призвана выражать

---

<sup>131</sup> Complete Works, vol. VII, p. 140.

<sup>132</sup> Там же, стр. 107.



дух народа и служить обществу: «Энергичный подъем» литературы в Англии, по его словам, «всегда предшествовал или-сопутствовал высоким и свободным проявлениям национальной воли»<sup>133</sup>. «Поэзия — самая надежная вестница, подруга и спутница пробуждения великого народа, готовящегося осуществить благотворные перемены во взглядах или учреждениях»<sup>134</sup>.

Революционный дух романтизма Шелли проявляется в этих обобщениях особенно полно и страстно.

Но как, спросят иные читатели «Защиты поэзии», согласовать это вполне земное, стихийно-материалистическое понимание связи поэтического искусства с жизнью и развитием общества с неоднократными упоминаниями в той же «Защите поэзии» об особой «божественной» природе поэзии и ее «божественной» миссии? Разве не тот же самый Шелли, который провозглашал поэзию отражением общественной жизни и считал ее неотделимой от всего, что «способствует счастью и совершенствованию людей»<sup>135</sup>, утверждал вместе с тем в «Защите поэзии», что «поэзия есть нечто поистине божественное»<sup>136</sup>, и считал, что «поэзия спасает от гибели проблески божественного в человеке»? <sup>137</sup> И разве рядом со столь близкой и понятной нашему современному восприятию символической формулой о поэзии как зеркале, отражающем тени, которые будущее отбрасывает в настоящее, мы не сталкиваемся в той же «Защите поэзии» с другой вариацией того же символического образа, которая на первый взгляд кажется отвержением самого принципа жизненности искусства? «Изложение отдельных фактов,— пишет Шелли,— подобно зеркалу, которое затемняет и уродует то, что должно бы было быть прекрасным; поэзия — зеркало, которое делает прекрасным то, что уродливо»<sup>138</sup>.

Мы вступаем здесь в ту область эстетических исканий Шелли, где мысль его кажется, по видимости, особенно фантастичной и где она вместе с тем оказывается чрезвычайно важной для понимания образной природы его

---

<sup>133</sup> Там же, стр. 140.

<sup>134</sup> Там же.

<sup>135</sup> Там же, стр. 119.

<sup>136</sup> Там же, стр. 135.

<sup>137</sup> Там же, стр. 137.

<sup>138</sup> Там же, стр. 115.



творчества. Чтобы понять смысл этих определений, которые по форме могут показаться современному читателю простым отголоском религиозно-мистической фразеологии, надо принять во внимание своеобразный метафорический строй художественного мышления Шелли, присущий ему и в его литературно-публицистической прозе не в меньшей степени, чем в стихах, и вдуматься в смысл приведенных выше символических обобщений в контексте всего его творчества.

По замечательному определению Шелли, метафоричность составляет жизненную сущность языка поэзии, который *«подмечает ранее непознанные отношения вещей и упрочивает их познание, пока слова, их представляющие, не станут с течением времени обозначениями разрядов или категорий мыслей вместо того, чтобы быть картинами цельных мыслей...»*<sup>139</sup> Здесь особенно важно огромное познавательное значение, которое Шелли придает мышлению образами. Метафоры, с его точки зрения, это как бы первые, еще не упроченные повторным опытом и не проанализированные рассудком результаты отважной разведки, вылазки в область неизвестного, откуда воображение поэта возвращается с находками, обогащающими человечество новыми знаниями о мире. Такими «картинами», где художник хочет подметить «ранее непознанные отношения вещей», могут по праву считаться и те яркие, неожиданные, зачастую парадоксальные метафоры, какими характеризуется в трактате Шелли отношение поэтического искусства к жизни.

В этом контексте особую значительность приобретает и замечание Шелли в предисловии к «Освобожденному Прометею» о том «стиле напряженной и всеобъемлющей образности, каким отличается современная литература Англии». Стиль этот, подчеркивает Шелли, не является результатом «интуиции того или иного автора в отдельности»; это — проявление духа времени, историческая черта эпохи<sup>140</sup>.

Хотя в иных суждениях английского поэта и сказываются несомненные отголоски сочинений Платона, которые он прекрасно знал, ценил и переводил на английский

---

<sup>139</sup> Complete Works, p. 111 (курсив мой.— А. Е.).

<sup>140</sup> Poetical Works, p. 246.



язык<sup>141</sup>, не назад к Платону и уж конечно не к Беркли (из которых пытаются «вывести» его иные комментаторы) устремлялась пытливая мысль Шелли, а прежде всего к современности, к социально-историческим судьбам Англии и всей земли на великих рубежах, отделявших антифеодальные революции XVIII в. от буржуазного XIX столетия. Не отринуть от себя все человеческое в поисках мистического слияния со сверхчувственным, «божественным» началом мечтал поэт. Напротив, на протяжении его эстетического трактата, как и всего его творчества, он вдохновлен мыслью о необозримых, еще не подозреваемых возможностях, скрытых в человеке; вдохновлен мечтой о золотом веке, в который когда-нибудь вступит человечество. В годы создания, казалось бы, самых фантастических своих произведений, от «Королевы Маб» и «Восстания Ислама» и до «Освобожденного Прометея», он чутко прислушивался ко всем малейшим знамениям общественных перемен, которые могли бы быть поняты как залог приближения этого золотого века свободы и счастья. Под поверхностью фактов, говоривших, казалось, о суетности революционных порывов, одушевлявших еще недавно целые народы, о прочности старых и новых форм угнетения и эксплуатации, о беспомощности человека перед силою обстоятельств, он старался уловить подземные, скрытые закономерности, подготавливающие будущие свершения, распознать еще не раскрывшиеся, «спящие» до поры до времени возможности человеческой истории.

С этим связан и занимающий важное место в эстетическом трактате Шелли образ «спящей красоты» мира, которую поэзия прозревает сквозь «покров обыденного»<sup>142</sup>, так же как и сходный образ «раскрашенного покрывала жизни» в его стихах.

Образ этот чрезвычайно радует некоторых комментаторов Шелли как повод объявить его тут же сторонником отчуждения поэзии от действительности и чуть ли не певцом презрения к земной жизни, что на самом деле совершенно противоречит жизнелюбивому духу его твор-

---

<sup>141</sup> Платон мог особенно привлекать симпатии Шелли и как утопист-республиканец.

<sup>142</sup> Complete Works, vol. VII, p. 137.



чества, чуждому всякого аскетического мистицизма. В сонете 1818 г., начинающемся словами «Не подымай раскрашенный покров...» (*Lift not the painted veil...*), этот романтический образ выражает трагическое противоречие между пестрой видимостью жизни и ее сущностью, тайными движениями Надежды и Страх, определяющими судьбы людей. В «Освобожденном Прометее» образ совлекаемого покрыва появляется многократно, но уже без этого трагического оттенка. В 3-й сцене II действия песня духов зовет Азию и Пантею «сквозь покров и препраду видимых и сущих вещей»<sup>143</sup> к престолу Демогоргона — символа вечной закономерности движения жизни. Четвертая сцена открывается тем, что перед их глазами «ниспадает покров»<sup>144</sup>, скрывавший Демогоргона. В последнем действии ликующая, освобожденная Земля восклицает: «Человек сошел с меня покровы; у меня нет больше тайн»<sup>145</sup>. И особенно замечательно появление образа «раскрашенного покрыва, который ранее именovali жизнью», в другом монологе Земли (в финале III действия), где это воплощение переходящей видимости жизни сравнивается с «отвратительной маской». Теперь она упала, и человек предстал миру в своем истинном величии, свободный, мудрый и могучий, научивший подчинять себе, как послушных рабов, «случайность, смерть и изменчивость»<sup>146</sup>. Так раскрывается смысл символического образа «раскрашенного покрыва жизни»: снятие «покрыва» означает проникновение в скрытые глубины бытия, обнаружение сущности под маской видимого и случайного, овладение тайнами естества на благо человечеству. Эта символика непосредственно вырастает из поэтического восприятия и осмысления самого процесса познания — своего рода «поэзии познания», необычайно характерной для романтизма Шелли.

Напомним, что сам поэт видел одну из примет своего творчества в том, что его образы «во многих случаях заимствованы из жизни человеческого сознания (opera-

---

<sup>143</sup> Poetical Works, p. 268.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Там же, стр. 290.

<sup>146</sup> Там же, стр. 283.



tions of the human mind) или из тех внешних действий, которыми она выражается»<sup>147</sup>.

Образ «спящей красоты» в «Защите поэзии» в этом смысле сродни образу «покрова», совлекаемого с жизни.

Этот образ «спящей», но готовой проснуться красоты — то есть, еще не познанных, не раскрытых, но готовых открыться человеческому познанию закономерностей и возможностей бытия, овладение которыми сделает жизнь счастливой и прекрасной, — чрезвычайно много объясняет в творчестве самого Шелли. «Освобожденный Прометей» с его неисчерпаемым богатством фантастических и вместе с тем столь пластичных, полных музыкальной и зрительной конкретности картин радостного пробуждения всех сил мироздания, ликующих вместе с освобожденным Прометеем и его подругой Азией, — что это такое, как не более полное раскрытие той лакопической метафоры, которая появляется в «Защите поэзии»? И то же самое можно сказать и о вдохновенно-пророческом финале «Эллады», где стихи во славу освобожденной Греции выливаются в триумфальную песнь грядущему золотому веку всего человечества.

И, может быть, самым ярким и выразительным примером, поясняющим, что означал для Шелли — революционного романтика — этот принцип постижения «спящей красоты» мира и ее пробуждения к жизни, является финал «Маскарада Анархии». Дух свободы в сверкающей кольчуге, увенчанный светозарным шлемом, стремительно проносится над страной на своих могучих крыльях, обращая в бегство зловещего Коня смерти и оставляя бездыханным и уродливого Анарха, и его полчища лицемеров и палачей. И сама мать-земля Англии, обгаренная кровью народа, содрогаясь, как в родовых муках, обращается к своим сынам, призывая их пробудиться от сна и порвать свои цепи:

Мужи Англии, наследники славы,

Герои ненаписанной истории,

Воспряньте, как львы, ото сна

В неисчислимом множестве,

---

<sup>147</sup> Там же, стр. 246 (Предисловие к «Освобожденному Прометею»).



Страхните на земь цепи, как росу,  
Что легла на вас во сне.  
Много вас и мало их <sup>148</sup>.

Здесь все чрезвычайно характерно для Шелли. И внезапный, фантастический прыжок из царства уродливых фактов, из мира отвратительного маскарада анархии во главе с реальными тогдашними хозяевами Англии — Каспри, Сидмаутом, Эльдоном — в утопический мир пробуждающейся «спящей красоты»; и львиное, героическое величие этой новой духовной и социальной красоты, послателями которой он провозглашает истинных сынов Англии, простых людей труда, которые лучше, чем кто-либо, могут судить о том, что такое свобода, ибо слишком хорошо знают, что такое рабство. Многие сейчас звучит наивно в финале «Маскарада Анархии»: как романтическую условность воспринимает читатель подробности, которыми обставлено появление духа свободы, как дань идеалистическим иллюзиям Шелли о возможности «мирного» завоевания народом истинной демократии истолкует он обращенную к трудовым массам проповедь тактики «скрепленных рук», пассивного сопротивления вооруженному врагу. Но патетический образ пробуждающегося льва, символизирующий для поэта еще «не написанную историю», героем которой должен стать трудовой народ его родины, доказал свою жизненность всего двумя-тремя десятилетиями позже, когда подъем революционного рабочего чартистского движения заставил трепетать господствующие классы страны.

Восстановление божественного начала в человеке, которое Шелли считал, как мы уже видели, миссией поэзии, и означало на его языке революционно-романтических образов пробуждение к жизни этой героической «спящей красоты» великих возможностей, тающихся в народе. Мы

---

148

Men of England, heirs of Glory,  
Heroes of unwritten story,  
.....  
Rise like Lions after slumber  
In unvanquishable number,  
Shake your chains to earth like dew  
Which in sleep had fallen on you —  
Ye are many — they are few.

(Строфы XXXVII—XXXVIII)



помним, что с богом сравнивал Шелли человека-изобретателя, труженика, творца и созидателя всех ценностей на земле. Прометей его лирической драмы, символизируя собой все муки и подвиги страдающего, борющегося, и мыслящего человечества, возвышается над богами своим героизмом. В «Восстании Ислама» образ самоотверженной революционерки Цитны, поднимающей народ на освободительную борьбу, не раз становится богоподобным в своем величии. И врагам, и друзьям она кажется иногда, в решающие мгновения битвы или совета, вестницей божьего суда (песнь XII, строфы 8—9); ее «божественнейший облик» напоминает фантастических духов, живущих в серебристых испарениях зари, сотканных утренними ветрами (песнь V, строфа 44). Это не означало превознесения ее над простыми, обычными людьми: и Лаон, и Цитна, по мысли поэта, как бы олицетворяли собой высший взлет героических возможностей, заложенных в натуре человека, прекрасный расцвет человечности, вполне осознавшей себя и свое место в мире.

Мечта о совершенной красоте, проходящая через все творчество Шелли и неразрывно связанная с его идеалами золотого века человечества, не раз подавала буржуазной критике повод несправедливо упрекать поэта в «изнеженности», в нежелании смотреть в лицо фактам жизни.

Достаточно вспомнить гневную и жгучую горечь сатирических произведений Шелли — его «Маскарада анархии» и примыкающих к нему стихотворений («К лорду-канцлеру», «Строки, написанные в годы правления Каслри», «Англия в 1819 году»), его аристофановски-гротескного «Эдипа-Толстоцята» и сатирического «Питера Белла третьего», чтобы убедиться в полной необоснованности этого предвзятого упрека. Его историческая пьеса «Ченчи» свидетельствует о том, какого трагического величия достигал Шелли в смелом изображении изуверского садизма, властолюбия и корысти, в неравной борьбе с которыми гибнет его юная, прекрасная героиня.

Если Шелли и выдвигал в «Защите поэзии» принцип, согласно которому поэтическое искусство делает уродливое прекрасным, то это менее всего означало примирение поэта с теми гнусными пьянками, сосущими кровь Англии, которых он обличал в сонете «Англия в 1819 году» или с омерзительными вожаками кровавого «Маскарада анархии».



Но факты, говорящие о торжестве социальной несправедливости, религиозного мракобесия и политической тирании, казались ему односторонними, не исчерпывающими действительной картины сложного подспудного движения человечества от настоящего в будущее. В тоне презрительного недоверия, каким он говорит в «Защите поэзии» о присяжных накопителях фактов, оправдывающих существующий строй, есть нечто родственное тому, как будет писать о них тридцать лет спустя Диккенс в романе «Тяжелые времена», с его горьким сатирическим рефреном: «Факты, факты и факты! Ничего кроме фактов!».

По определению Шелли, «Поэзия и принцип Себялюбия, зримым воплощением которого являются Деньги, это Бог и Мамона вселенной»<sup>149</sup>. При всей видимой убедительности логических, фактами обоснованных доводов защитников существующего строя, Шелли отказывается согласиться с ними. «Тем временем, пока инженеры сокращают, а политэкономы комбинируют труд, пусть остерегутся, как бы их выкладки из-за несоответствия основным принципам, выработанным воображением, не привели, как это произошло в телерешней Англии, к тому, что обострили до крайности противоречия роскоши и нужды. Они олицетворяли изречение: «Имущему возрадуются, у неимущего же отнимется и то малое, что он имеет». Богачи стали еще богаче, а бедняки — еще беднее; и государственный корабль несется между Сциллой и Харибдой анархии и деспотизма. Таковы последствия, необходимо происходящие из неумеренного упражнения способности к расчетам» (the calculating faculty)»<sup>150</sup>.

Под «основными принципами, выработанными воображением», которые он противопоставляет «калькуляциям» буржуазных политэкономов и инженеров, Шелли, как видно из всего контекста «Защиты поэзии», подразумевает отнюдь не произвольную игру субъективной фантазии того или иного поэта. Воображение здесь выступает у него, так же, как в свое время у Блейка, как наивысшее выражение истинной человечности. Скрытая поэзия вещей, которую оно постигает в отличие от поверхностного калькуляторского рассудка «политэкономов», включает в себя для Шел-

---

<sup>149</sup> Complete Works, vol. VII, p. 134.

<sup>150</sup> Там же, стр. 132.



ли и социальную, и политическую справедливость, *потенциально* уже присутствующую в действительности как возможность достижимого в будущем. Диалектическое мышление, столь характерное для Шелли, позволяло ему догадываться, что даже в том историческом опыте и в тех экономических фактах, на которые ссылались в его пору апологеты существующего порядка, уже заключался, в скрытом виде, материал для опровержения их теорий и для обоснования иных идеалов, идеалов социальной справедливости. Знаменательно следующее его рассуждение в «Защите поэзии»: «Мы располагаем избытком моральной, политической и исторической мудрости, который не умеем применить на практике; мы располагаем избытком научных и экономических знаний, который не может быть обращен на справедливое распределение умножаемых благодаря этим знаниям продуктов. Поэзия в этих системах мысли скрыта под нагромождением фактов и калькуляций»<sup>151</sup>.

Скрытая поэзия «научных и экономических знаний», «морального, политического и исторического» опыта его времени, о которой столь романтически, по вместе с тем удивительно проницательно говорит здесь Шелли,— это и есть поэзия отрицания капиталистического рабства, как и феодального деспотизма,— и именно этой «скрытой поэзией» движения к социализму — поэзией будущего — и вдохновлялось его творчество.

Проникновение в эту «скрытую поэзию» предполагало глубокий историзм мышления,— и он действительно был присущ Шелли в большей степени, чем кому-либо из романтических поэтов его времени.

Из всех поэтов английского романтизма ни один не подошел так близко к пониманию общественно-исторической сущности всего романтического направления как «реакции на французскую революцию и связанное с нею просветительство»<sup>152</sup>, по позднейшему определению Маркса.

Французскую революцию Шелли по справедливости считал величайшим всемирно-историческим событием своего времени, началом нового периода в жизни всего

---

<sup>151</sup> Там же, стр. 134.

<sup>152</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXIV, стр. 33—34.



человечества. В письмах Байрону он подсказывал ему замысел большой эпической поэмы, посвященной «главной теме нашей эпохи — французской революции»<sup>153</sup>; «с этой темой, — считал он, — связано изображение всего, что может быть наиболее интересно и поучительно для человека»<sup>154</sup>.

Сам Шелли вдохновлялся этой темой в «Восстании Ислама», хотя реальный исторический опыт революции 1789—1794 гг. и предстал в этой поэме в романтически преображенном виде. В более широком смысле можно сказать, что истолкование этого опыта применительно к дальнейшему движению общественного развития человечества занимало его до конца жизни и было подтекстом всех его крупных произведений, от «Королевы Маб» до незавершенных «Карла I» и «Триумфа жизни».

В предисловии к «Восстанию Ислама» уже была возвращена поразительная по своей широте и верности жизни картина основных течений в английской общественной мысли и литературе начала XIX в. Делая исходным пунктом своего анализа французскую революцию и ее результаты, Шелли особенно внимательно рассматривает идейную реакцию, вызванную революцией и последовавшим «восстановлением ряда тиранических режимов во Франции»<sup>155</sup> (имея в виду и Наполеона и Бурбонов). Философия, моральные и политические науки свелись к «тщетным попыткам возродить избалованные суеверия или к софизмам, наподобие тех, с которыми выступает м-р Мальтус и которые рассчитаны на то, чтобы внушить угнетателям человечества утешительную уверенность в вечности их торжества. Тем же самым заразительным упышеством были омрачены и произведения наших беллетристов и поэтов»<sup>156</sup>.

Говоря о литературе, Шелли поясняет, что те опасные проявления безграничного уныния, разочарования и отчаяния, против которых он восстает, сказываются в творчестве таких писателей, которые отнюдь не склонны были сочувствовать силам деспотизма, а напротив, жили надеж-

---

<sup>153</sup> Lord Byron's Correspondence, vol. II, London, J. Murray, p. 15 (письмо Байрону от 8 сентября 1816 г.).

<sup>154</sup> Там же.

<sup>155</sup> Poetical Works, p. 96.

<sup>156</sup> Там же, стр. 97.



дами на освобождение народов. Но, по образному выражению Шелли, их «пылкая жажда добра перепрыгнула через те вопросы», которые в действительности поставила перед человечеством французская революция, — и «на время погасла»<sup>157</sup>. Находя, таким образом, историческое объяснение романтической скорби, окрасившей современную ему литературу, Шелли, однако, не удовлетворяется этим и ищет признаков перемены в настроениях передовых умов своего времени. Он призывает вдуматься в уроки французской революции, отвергнув попытки врагов скомпрометировать ее и объявить несостоятельными все великие идеи просветителей, все идеалы свободы, братства и равенства людей. Исход французской революции, с его точки зрения, учит не разочарованию в освободительной борьбе, а только тому, что раскрепощение народа — сложный и мучительный процесс, который не может совершиться мгновенно: «Может ли тот, кого вчера попирали как раба, стать внезапно великодушным (*liberal-minded*), терпимым и независимым?» — писал Шелли, отвергая нападки реакции на «зверства» французской революционной «черни». «Это — следствие привычек, приобретаемых при таком общественном строе, который может быть достигнут лишь с помощью настойчивой решимости и неутомимой надежды, мужества, которое умеет долго терпеть и долго верить, и с помощью систематических усилий поколений мыслящих и доблестных людей»<sup>158</sup>. Шелли, как и Байрон, не вполне понимал, как видно из предисловия к «Восстанию Ислама», действительное значение якобинского террора (хотя в самой поэме он воочию показал, как губительно для революции и народа ложно понятое милосердие к свергнутым тиранам). Но в отличие от Байрона, он уже в эту пору, в 1817 г., ясно видел, что дело борьбы за счастье человечества требует преодоления настроений скорби и отчаяния. Шелли не называет имен тех, о ком он пишет, но нет сомнения, что именно к Байрону первых двух песен «Чайльд Гарольда», «Лары» и «Манфреда» прежде всего была приложена следующая замечательная характеристика: «Многие из самых пылких и нежных сердцем поклонников общественного блага были правдиво погублены

<sup>157</sup> Там же, стр. 96—97.

<sup>158</sup> Там же, стр. 96.



тем, что при одностороннем взгляде на оплакиваемые ими события, казалось, означало печальное крушение всех дорогих им надежд. Вот почему уныние и мизантропия стали знаменем нашего времени, утехой разочарования, которое бессознательно находит облегчение только в своенравном преувеличении собственного отчаяния»<sup>159</sup>.

В письме Байрону от 9 июля 1817 г. Шелли уже непосредственно обращается к нему с тем же упреком: «Я прочел «Манфреда» с величайшим восхищением... Но он поверг меня в ужасающую меланхолию, а также, боюсь, и других ваших друзей в Англии. Зачем вы даете волю этому унынию?»<sup>160</sup>. Поэма «Юлиан и Маддало» (1818), в которой отразились многие споры автора с Байроном, также свидетельствует о том, как тревожило Шелли то одностороннее направление, которое приобрело творчество Байрона в этот наиболее кризисный и трудный для него период, в 1816—1817 гг.

Известно, с какой неподдельной радостью и гордостью, при всех личных и общественных разногласиях, омрачавших иногда их дружбу, следил Шелли в последующие годы за великолепным расцветом дарования Байрона, вырвавшегося в «Каине» и в особенности в «Дон Жуане» из-под власти эгоцентрического и одностороннего «преувеличения собственного отчаяния».

Но проникательность Шелли-критика и теоретика искусства проявилась в том, что еще до этого решительного поворота в творчестве крупнейшего английского поэта автор предисловия к «Восстанию Ислама» предвидел и точно определил приближение крутого перелома в литературной и общественной жизни того времени. Признаки этого перелома он улавливал уже тогда, в 1817 г. «В движении человеческих дел, — писал он, — наступает прилив, который после минувших бурь выносит в надежную тавань потерпевших кораблекрушение людей. Мне думается, те, кто живет сейчас, уже пережили эпоху отчаяния»<sup>161</sup>.

Многие важнейшие явления в английской (как и шире, в европейской) литературе ближайших десятилетий блистательно оправдали прогноз Шелли. Достаточно указать и на богатырский размах творчества Байрона, когда талант

<sup>159</sup> Poetical Works, p. 97.

<sup>160</sup> Lord Byron's Correspondence, vol. II, p. 58.

<sup>161</sup> Poetical Works, p. 96.



его соприкоснулся с животворной почвой национально-освободительных движений; и на Поворот Скотта от меланхолических поэм, воспевавших минувшее рыцарское средневековье, к полнокровным, полным жизни и движения романам, проникнутым народным юмором и подлинной поэтичностью фольклора; и на многообещавшие творческие поиски молодого жизнелюбца Китса; и на расцвет целой школы английского очерка (Хэзлит, Лэм), подготовившего позднейшее развитие реалистической прозы английских классиков середины XIX в. Творчество самого Шелли было, конечно, одним из важнейших признаков этого решительного перелома в настроениях передовой английской литературы того времени.

Рассматривая литературу романтизма в широкой исторической перспективе движения человечества от Великой французской революции к новым освободительным битвам, Шелли прозорливо ощущал значительность общественного содержания, воплощенного поэзией английского романтизма. Он считал ее красноречивым знаменем времени, чреватого новыми социальными конфликтами. «Великие писатели нашей эпохи, — писал он в предисловии к «Освобожденному Прометею», — являются... спутниками или предтечами таких перемен в нашем общественном устройстве или убеждениях, его поддерживающих, какие еще неясны нашему воображению. Из тучи сознания блещет молния...»<sup>162</sup>.

Этот образ искусства-молнии (напоминающий и строки Байрона, мечтавшего, чтобы слово его стало молнией), как большинство образов Шелли, необычайно богат содержанием. В нем высказалось и глубокое убеждение поэта в неотразимой действительности поэтического слова, и ощущение сложной диалектической взаимосвязи между медленно накапливающимися количественными изменениями и новым качеством, стремительно возникающим из них, как молния из грозowych туч. В нем выразилось и столь характерное для Шелли-художника не только умозрительно, но пластически-конкретное, живое представление о единстве всех форм движения бытия, — единстве, благодаря которому поэзия вправе, не впадая в мертвенную аллегоричность или сухую риторику, воссоздавать развитие общества или

---

<sup>162</sup> Там же, стр. 247.



индивидуального сознания в образах, заимствованных из жизни природы, или наоборот.

Беспокойное предвкушение предстоящих великих перемен в жизни народа Шелли считал отличительной чертой поэзии английского романтизма, находя, что по своему общественному значению с нею может сравниться в Англии только литература времен «национальной борьбы за гражданскую и религиозную свободу»<sup>163</sup>, — то есть времен Возрождения и революции XVII в. «Читая произведения знаменитейших современных писателей, нельзя не поразиться тому, какая электрическая жизнь горит в их словах», — пишет Шелли, снова возвращаясь к тому же образу слова-молнии, в который он облакал свою мысль и ранее. — «Их всесторонний и всеобъемлющий дух измеряет границы и глубины человеческой природы, и они сами, быть может, искреннее, чем кто-либо, поражены его проявлениями; ибо это не столько их дух, сколько дух времени»<sup>164</sup>.

Шелли был слишком скромн, чтобы писать здесь о самом себе. Но и приведенные выше слова из предисловия к «Освобожденному Прометею», и эти строки из заключения «Защиты поэзии» наиболее полно характеризуют его собственное поэтическое творчество. Стремление измерить «границы и глубины человеческой природы», постичь революционные перемены в жизни общества как часть общих законов движения бытия, выразить «электрическую», грозную напряженность идейных и общественных противоречий своего времени и предугадать их грядущее разрешение, — все эти задачи ставил перед собой Шелли, поэт революционного романтизма.

#### 4

Из всех художников слова, выдвинутых эпохой романтизма в Англии, ни один не был столь последовательным и целеустремленным в определении направления и духа собственного поэтического творчества, как Шелли; ни у кого другого поиски теоретико-эстетической мысли не совпадали столь близко с художественными открытиями творческого вдохновения, как у автора «Защиты поэзии»

<sup>163</sup> Complete Works, vol. VII, p. 140.

<sup>164</sup> Там же.



и «Освобожденного Прометея». «Блистательное воображение и логическая точность разума»<sup>165</sup>, которые Мэри Шелли в комментарии к «Восстанию Ислама» отмечает как две особенности, в равной степени присущие Шелли,— гармонически сочетались в нем, не оспаривая друг друга, хотя, как мы уже видели, знакомясь с эстетическими сочинениями поэта, сама теоретическая мысль его естественно и органично воплощалась в образах, созданных воображением.

Шелли не раз провозглашал себя в годы зрелого творчества решительным противником дидактической поэзии. «Поэма эта... повествовательна, а не дидактична»<sup>166</sup>,— писал он о «Восстании Ислама». А в предисловии к «Освобожденному Прометею» осуждение дидактической поэзии звучало еще более решительно: «Было бы ошибкой предполагать, что я посвящаю мои поэтические произведения исключительно прямой пропаганде реформ или что я рассматриваю их в какой-то степени как изложение системы рассуждений о смысле человеческой жизни. Дидактическая поэзия — предмет моего отвращения; все, что может быть столь же хорошо выражено в прозе, не может не быть скучным и излишним в стихах»<sup>167</sup>.

Но это осуждение резонерства в поэзии и стремление воздействовать прежде всего на чувства и воображение читателей «новизной и энергией образов и языка»<sup>168</sup> отнюдь не означало отказа от тенденциозности поэзии. Напротив, поэтическое творчество Шелли,— наперекор лжетолкованиям критиков-эстетов и формалистов,— тенденциозно в лучшем смысле этого слова; и эта тенденциозность в значительной мере определила его судьбу.

К его лучшим произведениям применимо то образное определение, которым сам Шелли пытался выразить впечатление, производимое на него творчеством другого художника: «Это — утро жизни, освобожденное от тумана обыденности, который его затемняет»<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Poetical Works, p. 207.

<sup>166</sup> Там же, стр. 95.

<sup>167</sup> Там же, стр. 247.

<sup>168</sup> Там же, стр. 99 (Предисловие к «Восстанию Ислама»).

<sup>169</sup> Так характеризовал Шелли Боккаччо в письме Пикоку от 9 сентября 1819 г. Боккаччо был дорог и близок английскому поэту как гуманист Возрождения. «Мне кажется, что Боккаччо обладал



«Прекрасные идеалы нравственного совершенства», к которым Шелли, по словам его, хочет «приучить высоко развитое воображение» своих читателей<sup>170</sup>, не кажутся ни сентиментальными, ни абстрактно-риторическими, так как, в какие бы фантастические формы ни облекались они в романтическом творчестве поэта, они подсказаны ему самой жизнью и поистине выстраданы им в борьбе и муках.

«Я писал бесстрашно»<sup>171</sup>, — гордо и просто сказал о себе сам поэт в предисловии к «Восстанию Ислама»; и это не было ни риторической фразой, ни пустой похвалой. Шелли и жертвовал, и рисковал многим. Исключение из университета, разрыв с семьей, лишение отцовских прав, потеря доброго имени, — все это было лишь частью тех испытаний, какие навлекло на него нежелание поступаться своими убеждениями. Самым главным, что с каждым годом его жизни в изгнании все больше заботило и мучило Шелли, было чувство одиночества, отсутствие живой связи с читателями-единомышленниками и друзьями. Реакционная печать лукаво и злобно усиливала это тревожное чувство одиночества и бессилия, снова и снова намекая, что если бы автор «Восстания Ислама» и «Освобожденного Прометея» согласился бы пойти на уступки и смирил свою «сатанинскую» гордыню, то его дарование могло бы быть признано по достоинству.

В его письмах к немногим друзьям прорывались иногда горькие признания. «Теперь я мало пишу, — сообщает он весной 1822 г. — Сочинять можно только под влиянием сильного возбуждения, вызываемого уверенностью в том, что написанное вами встретит сочувствие. Вообразите себе Демосфена, произносящего филиппику, обращаясь к волнам Атлантики! Лорд Байрон в этом отношении счастлив. Он затронул струну, на которую откликнулся миллион сердец... «Карл I» у меня не двигается. Мне недостает

---

глубоким пониманием прекрасного идеала человеческой жизни, понятой в ее общественных связях, — писал Шелли там же. — Его более серьезные взгляды на любовь особенно близки моим. Нередко также он высказывает шутя такие вещи, в которых заключен прекраснейший серьезный смысл». Шелли отмечает также враждебность Боккаччо «христианской, стоической, скроенной раз навсегда и расчетливой системе нравственности». Complete Works, vol. X, p. 86—87.

<sup>170</sup> Poetical Works, p. 247.

<sup>171</sup> Там же, стр. 98.





*Рисунок Шелли в рукописи поэмы «Восстание Ислама».*

ни уверенности в будущем, ни удовлетворения прошлым, чтобы всерьез и глубоко взяться за какой-либо сюжет. Я стою как бы на краю пропасти, куда поднялся с великой опасностью, а спуститься откуда — еще опаснее...»<sup>172</sup>.

Разлука с Англией усугубляла это чувство трагического одиночества. Как показывает исследование Н. А. Уайта «Непогасший очаг»<sup>173</sup>, творчество Шелли уже при жизни поэта привлекало к себе гораздо более пристальное внимание врагов и друзей, чем это предполагал он сам. А проживи он десять-пятнадцать годами более, он встретился

<sup>172</sup> Complete Works, vol. X, p. 403—404 (письмо Гисборну от 10 апреля 1822 г.).

<sup>173</sup> Newman Ivey White. The Unextinguished Hearth. N. Y. Knopf, 1940. Заглавие этой критико-библиографической монографии заимствованно у Шелли: в «Оде к Западному ветру» поэт призывал ветер донести к людям его слова, как золу и искры из непогасшего очага.



бы лицом к лицу с дружественной и отзывчивой читательской публикой, которую исподволь готовила для него радикально-демократическая печать 20—30-х гг., — с той самой народной аудиторией, о которой он мечтал, создавая «Маскарад анархии», «Песнь людям Англии», «Новый национальный гимн», — «цикл стихотворений, задуманных специально для того, чтобы запечатлеть обстоятельства жизни народа и его обиды»<sup>174</sup>, как писала, комментируя их, Мэри Шелли. Но этой мечте не суждено было осуществиться при жизни поэта.

Многие разочарования ждали Шелли и в области политической борьбы, которой он отдал столько сил и надежд. Его попытка непосредственного обращения к народу Ирландии не принесла практических результатов. Памфлеты, посвященные проектам парламентской реформы и борьбы за гражданские свободы в Англии, оставались в рукописи. Движение луддитов было подавлено карательными экспедициями и казнями; провокаторы проникали в рабочие организации, губя доверившихся им людей. Кровавый разгром мирного рабочего митинга в Манчестере, вошедший в историю под прозвищем Питерлоо, свидетельствовал, казалось, о наглом и безнаказанном торжестве грубого произвола. Национально-освободительные движения на юге Европы, за которыми с жадным вниманием следил Шелли, сталкивались с превосходящими силами реакции. Была разгромлена революция в Неаполе; восстания, подготовлявшиеся карбонариями в Ломбардии и Пьемонте были задушены австрийскими оккупационными войсками.

Поражение ожидало и революцию в Испании, а исход национально-освободительной борьбы греков против турецкого владычества оставался неясным.

Чем пламеннее были надежды, возлагавшиеся потом на новый подъем освободительного движения, тем тяжелее воспринимал он его неудачи и потери. «Попытка в Италии оказалась, действительно, очень несчастливой, — писал он Байрону 4 мая 1821 г. после поражения карбонариев. — Моё разочарование, по общественным причинам, было безмерно. Но я цепляюсь за нравственную и политическую надежду, как утопающий за доску»<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Poetical Works, p. 533.

<sup>175</sup> Complete Works, vol. X, p. 266.



В этих словах высказался весь Шелли, с его мужеством и выдержкой настоящего борца революции, отказывающегося считать ее дело проигранным даже в самые трудные, кризисные моменты.

И в своей поэзии, как и в своей общественной мысли, он не был оптимистом на словах. Панглоссовское философическое умиление по поводу того, что «все к лучшему в сем лучшем из миров», было ему не менее чуждо, чем религиозное смиренномудрие, всегда готовое «оправдать пути господни человеку». И по личному опыту и еще более — по опыту народных масс он слишком хорошо знал, сколько мук и страданий выпадает на долю людей. Все его любимые герои — Лаон и Цитна, Лайонель, Прометей, Беатриче Ченчи — проходят через тяжкие испытания и смотрят в лицо отчаянию и скорби.

Голос тоски и душевной муки не раз звучали в лирике Шелли. В стихотворении «К горести» (*To Misery*), которую он с горькой усмешкой приветствует как свою единственную верную спутницу и подругу; в «Стансах, написанных близ Неаполя в часы уныния», в «Смерти», в «Строках», где живые стоят, как могильные памятники быстротечных надежд и опасений, на берегу «темной реки жизни»; в «Строках, написанных близ Евганейских холмов», рисующих жизнь как «глубокое бескрайнее море бед», где разбросаны отдельные зеленые острова радости, — во всех этих стихотворениях слышна скорбь, родственная байроновской.

Но Шелли не позволял себе целиком поддаваться этим настроениям, хотя лучше, чем кто-либо, как мы уже видели, понимал, что они были в своем роде характерным, исторически-объяснимым и обусловленным знамением времени. Даже от столь близкого ему человека, как жена его Мэри, Шелли (как вспоминала она впоследствии, комментируя его произведения 1818 г.) скрывал свои наиболее мрачные стихи — «унылые», «хотя и слишком естественные порывы неудовлетворенности и печали»<sup>176</sup>; «он боролся с унынием так же как с физической болью»<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> *Poetical Works*, p. 521 (М. Шелли. Заметка о стихотворениях 1818 года).

<sup>177</sup> Там же, стр. 507 (М. Шелли. Заметка о стихотворениях 1817 года).



Когда его приятель Пикок сообщил ему замысел своей сатирической повести «Найтмерское аббатство» (Nightmare Abbey — буквально «Аббатство кошмаров»), где собирався вышутить и байроническое уныние, и чудачества самого Шелли, этот последний с жаром поддержал намерение Пиккока и даже подсказал ему подходящую цитату из комедии Бена Джонсона «Всеяк в своем нраве»<sup>178</sup>. Отвечая на письмо Пиккока от 30 мая 1818 г. (то есть того самого года, к которому относится большинство перечисленных выше наиболее мрачных стихотворений самого Шелли), где автор «Найтмерского аббатства» объявлял о своем убеждении в необходимости «восстать против вторжения меланхолии», Шелли писал: «Надеюсь, что вы не дали пощады противнику. Помните, что это — священная война»<sup>179</sup>.

Эту «священную войну» против меланхолии вел и сам Шелли на протяжении всего своего творчества.

Нет ничего несправедливее, чем высокомерное суждение Карлейля, заявлявшего, что «Шелли оглашает землю нечленораздельными стенаниями, подобно бесконечному, нечленораздельному горестному плачу брошенных младенцев»<sup>180</sup>.

Скорбь Шелли не была ни «бесконечной», ни «нечленораздельной». Если к его поэзии и можно по праву отнести слова одного из героев «Юлиана и Мадалло» —

Я — словно нерв, в котором отдаются  
Все угнетенья на земле...<sup>181</sup> —

---

<sup>178</sup> «Мэтью. О, это только ваш тонкий юмор, сэр. Наша истинная меланхолия рождает ваш совершенно тонкий юмор, сэр. Я и сам по временам бываю в меланхолии, сэр, и тогда стоит мне только взяться за перо и бумагу, как я изольюсь за один присест десятком или дюжиной сонетов.

Стивен. Правда ваша, сэр, и я такие вещи люблю сверх меры.

Мэтью. Так прошу вас, сэр, воспользуйтесь моим кабинетом; он к вашим услугам.

Стивен. Благодарю вас, сэр, я отважусь на это, смею вас уверить. У вас там пайдется стул, на котором бы можно было предаться меланхолии?»

<sup>179</sup> Цит. по кн.: Mario Praz. La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano. Firenze, 1952, p. 87.

<sup>180</sup> N. I. White. Shelley, vol. II, p. 413.

<sup>181</sup> Poetical Works, p. 241.



то вместе с тем ей присуще и торжествующее утверждение радости бытия.

«Жизнь — великое чудо, — провозглашал Шелли. — Туман обыденности затемняет для нас удивительность нашего бытия. Мы восхищаемся отдельными преходящими его видоизменениями, но оно само по себе — великое чудо. Что значат смены империй, крушение династий вместе с теми мнениями, которые их поддерживали, по сравнению с жизнью? Что значат по сравнению с жизнью рождение и смерть религиозных и политических систем?»<sup>182</sup>

Это ликующее восприятие «великого чуда жизни», столь непосредственное в своей поэтической свежести и вместе с тем столь мудрое в своей философской глубине, побуждало в творчестве Шелли настроения скорби и уныния, хотя и не отменяло их, ибо и они были для поэта порождением той же жизни и частью ее.

В критике говорилось иногда о «симфоничности» «Освобожденного Прометея». В известном смысле, это определение может быть отнесено ко всей поэзии Шелли, где спорят, сменяются и сливаются в новом торжественном звучании противоположные настроения и мотивы. Жизнь, как она есть, и жизнь, какой она может быть и какой она будет, — так можно было бы, в самой общей форме, охарактеризовать противоборствующие стороны в этом споре, звучащем с могучей лирической силой в творчестве Шелли.

Прицип «perfectibility of man», т. е. способности человека (а, следовательно, и общества) к безграничному совершенствованию, который его духовные учителя-просветители обосновывали отвлеченно-умозрительными, теоретическими доводами, у Шелли утверждается с пламенной лирической страстностью и отстаивается тем более горячи и самозабвенно, что, как казалось многим, гибель революционной республики во Франции, наполеоновская агрессия и, наконец, видимое торжество реакции, возглавленной Священным союзом, знаменовали собой воочию крушение этого принципа.

Шелли, как мы уже видели, восставал против такого истолкования уроков современной истории. Начиная с «Королевы Маб», в его поэзии звучат с нарастающей силой два противостоящих друг другу и вместе с тем нераздельных

---

<sup>182</sup> Complete Works, vol. VII, p. 193 («On Life»).



в своей внутренней взаимосвязи эмоциональных начала: скорбное и гневное осуждение «печальной реальности», переживаемой человечеством, и восторженное, патетическое утверждение «прекрасного и справедливого», «мечтаний о том, что должно было бы быть или может быть»<sup>183</sup>.

В «Королеве Маб» картинам мук и унижений человечества противостоит светлый образ мира, где человек «стал равным среди равных» и где раскрепощенные страсти и разум, перестав враждовать друг с другом, подчинили природу своей «непобедимой энергии». «Счастливая Земля! Небо, ставшее реальным!» — дважды восклицает поэт, — и этот мотив земного рая, провозглашенный первой, юпошеской его поэмой, пронизывает и далее все его творчество, побеждая мотивы тоски и скорби.

В «Восстании Ислама»<sup>184</sup> все содержание поэмы — история героического подвига Лаона и Цитны и освободительной борьбы возглавленного ими народа — предстает, по замыслу Шелли, как живое опровержение тех «видений отчаяния» (*visions of despair*), которые овладели людьми, когда «последняя надежда порабощенной Франции погасла, как мимолетная мечта о славе»<sup>184</sup>. Этим лирическим мотивом «отчаяния» открывается первая, вводная песня поэмы; но уже в конце той же песни эмоциональная окраска повествования резко меняется. Голос его символической спутницы призывает поэта-рассказчика: «не отчаивайся». Он услышит повесть о деяниях «двух могучих душ» (Лаона и Цитны) — «повесть о силе человеческой»<sup>185</sup>. И дуновение радости и изумления осеняет при этих словах чело поэта, как предвкушение той новой надежды и веры в будущее человечества, которую вселит в него история вождей и вдохновителей «восстания Ислама». Как бы завершая это нарастание победных жизнеутверждающих мотивов, звучит в конце поэмы, в рассказе Лаона о посмертном апофеозе его и Цитны, та же торжествующая эмоциональная стихия: «Мы улыбались радостно и гордо»<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Эта антитеза заимствована из посвящения трагедии «Ченчи» Ли Генту (*Poetical Works*, p. 297).

<sup>184</sup> *Poetical Works*, p. 102.

<sup>185</sup> Там же, стр. 102, 114 (Курсив мой. — А. Е.).

<sup>186</sup> Там же, стр. 207.



В «Юлиане и Маддалю» спор о человеке, его слабости и силе, его настоящем и будущем составляет непосредственное содержание поэмы, она как бы лежит на поверхности, хотя и осложнен романтически-загадочной, недосказанной историей несчастного безумца, ключа к которой так и не дает Шелли.

Более полно и многообразно, чем где-либо ранее, развертывается у Шелли симфония человеческого страдания и ликующего счастья в «Освобожденном Прометее». Последние акты этой лирической драмы, где со словами человеческого счастья сливаются воедино все мелодии радости — хоры духов часов и планет, голоса облаков и росынок, деревьев, волн и бурь, смеясь пролетающих над горами, — были бы художественно неосуществимы, если бы не подготовляющий их и столь непохожий на них I акт, исполненный сумрачным трагизмом безысходной боли и муки. Высшая пытка для Прометея — не собственные его страдания, а бессильное созерцание всех бедствий человечества; и гибель надежд, возлагавшихся людьми то на христианство, то на революцию, предстает — в той кровавой панораме всемирных катастроф, которую разворачивают фурии перед скованным титаном, — как едва ли не худшее из всех испытаний. Но из этих-то мук, где закаляется мужество и нравственное величие Прометея, вырастает та новая надежда, апофеоз которой подготовляется во II и III актах и наполняет праздничным ликованием весь IV акт. Радость вырастает из скорби — эта диалектика чувства, столь характерная для Шелли, отражает присущее ему как поэту чуткое понимание диалектических законов движения бытия.

Изменчивость бытия («Mutability») занимала воображение Шелли, являясь ему не в виде отвлеченного логического понятия, а в виде живого образа-символа. В раннем сонете, носящем это название («Мы облака, закрывшие луну...», 1814—1815), как и в другом, более позднем одноименном элегическом стихотворении («Цветок, смеющийся сейчас...», 1821), символ этот раскрывается по преимуществу в плане непрочности, скоротечности всего сущего:

Сегодня непохоже на вчера,  
И лишь Изменчивость непреходяща.

(Перевод К. Чемена)



Но в целом в творчестве Шелли еще более полно раскрывается другая сторона того же образа-символа: Изменчивость — залог рождения Нового, движения вперед, вечной молодости мира, готового к новым свершениям и новым радостям.

Изменчивость предстает у Шелли и как грозная вершительница судеб тиранов, угнетателей народа. Так возникает этот образ в стихах «Лорду-канцлеру»:

And, whilst that sure slow Angel which aye stands  
Watching the beck of Mutability...<sup>187</sup>

Развитием этого символического образа Изменчивости как воплощения революционного развития бытия является и образ Демогоргона, всеильного духа перемен, низвергающего Юпитера с его престола в лирической драме «Освобожденный Прометей».

«Могучий мрак», «дух живой»<sup>188</sup>, — таким предстает он глазам Азии и Пантеи, вопрошающим его о судьбах Прометея и всего человечества. У него нет более ясных очертаний, и ответы его до поры до времени полны неясностей и недомолвок. «Если б бездна могла на свет свои извергнуть тайны...», — говорит он сам Азии, — ...Но нет она безгласна; *у глубочайшей истины нет формы (the deep truth is imageless)*»<sup>189</sup>. Это последнее изречение о бесформенности (буквально — «безобразности») глубочайшей, сокровенной истины, которой еще не пришло время родиться на свет, должно остановить на себе внимание читателя: оно подводит нас к одному из очень важных моментов романтической поэзии Шелли.

Чутко предугадывая закономерность великих революционных перемен в жизни человечества, поэт, однако, не мог еще облечь эти догадки в обобщающие, но вместе с тем исторически-конкретные, пластически-осязаемые образы. Даже там, где он ближе всего подходил к пониманию и признанию реальных действующих сил революционной борьбы за свободу человечества, как, например, в «Маскараде анархии», он не находил образной формы

187

Пока Архангел ждет, чтобы его  
Превратность привала, назначив сроки...  
(Перевод Б. Лейтина)

188 Poetical Works, p. 268--269.

189 Там же, стр. 271. (Курсив мой. - А. Е.).



для передачи этой «глубочайшей истины», и скачок из царства отвратительной торжествующей анархии в царство свободы прсвозглашался им как неотвратимая необходимость, но не раскрывался в живых *человеческих* образах.

Шелли сам сознавал, что его могучий талант отстаивается перед задачей изображения реальных типических ситуаций и характеров. «Он утверждал, что он слишком метафизичен и абстрактен, слишком склонен к творческому и идеальному...»<sup>190</sup>, — вспоминала Мэри Шелли.

В письме Лн Генту от 5 апреля 1820 г. Шелли сознается, что в искусстве для него труднейшее — это развитие страстей и установление их взаимосвязи. «Что до настоящей плоти и крови, то вы знаете, что это не по моей части; с таким же успехом вы могли бы попытаться купить баранью ногу у виноторговца, как ждать от меня чего-либо человеческого или земного»<sup>191</sup>, — полушутя, полусерьезно писал он Гисборну 22 октября 1821 г. по поводу своей символической поэмы «Эпипсихидион».

А между тем Шелли претили самодовлеющие красоты «чистой поэзии» (*mere poetry*)<sup>192</sup>. «Образность и страсть, — писал он, — должны взаимопроникать друг друга»<sup>193</sup>. Комментируя «Ченчи», Мэри Шелли приводит слова самого поэта, говорившего о том, как хотелось ему избежать «расплывчатости, изобилия не относящихся к делу образов, неопределенности, отвлеченности, и, как сказал Гамлет, «слов, слов»...»<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Там же, стр. 345 (комментарий к «Ченчи»). «Шелли инстинктивно избегал, — пишет она в другом месте, — изображения человеческих страстей, с их смесью добра и зла, разочарования и беспокойства... Он предпочитал находить прибежище в воздушном полете фантазии...» (*Poetical Works*, p. 388. Комментарий к «Атласской волшебнице»). Мэри Шелли проникательно замечает здесь же, что, как ей казалось, это направление творчества Шелли могло бы измениться, если бы он был менее одинок и ощущал бы более живую связь с читающей публикой.

<sup>191</sup> *Complete Works*, vol. X, p. 333.

<sup>192</sup> См. его предисловие к «Ченчи», *Poetical Works*, p. 299.

<sup>193</sup> Там же.

<sup>194</sup> Там же, стр. 347. Шелли остро ощущал, как всякий большой поэт-новатор, недостаточность существующих, уже узаконенных традиций средств словесного выражения в поэзии. Решительный противник «манерности», он шел к сближению языка поэзии с «обыденным языком людей» (там же, стр. 299, предисловие к «Ченчи»). Но его романтические прозрения были нередко еще



В «Челюсти» Шелли попытался преодолеть стоящую перед ним дилемму, обратившись к образам, уже запечатленным в народном предании, освященном двухсотлетней традицией. Но там, где речь шла о самом важном и заветном для Шелли, — о том, чтобы подслушать биение пульса времени, уловить движение истории от прошлого — через настоящее — к будущему, — ему приходилось искать других художественных средств, других образов. Мир природы — для Шелли всегда полный жизни, движения и поэзии — щедро давал ему богатейшие образы для метафорического выражения той социально-исторической истины, которая в противном случае рисковала бы остаться для него «безгласной» и «бесформенной».

Это обращение к природе не заключало в себе ничего искусственного. Образы весны и зимы человечества, реки времени, человека — волны в океане общественных бурь и т. п. — не были для него риторической условностью или умелой, но рассудочной аллегорической перифразой. Романтические образы-символы у Шелли живут как бы двойной жизнью — той пластической, конкретной, чувственно-осязаемой реальностью, которая проступает в них на поверхность, и той внутренней сущностью, которую они в себе обобщают.

Так, в классической «Оде к Западному ветру» перед нами незабываемая картина итальянской осени, со всеми ее красочными приметами — с ее многоцветными, горячечно-яркими опавшими листьями и крылатыми семенами, гонимыми ветром, с туманами, грозовыми облаками и бурями, с началом которых «седеют» лазурные водоросли средиземноморья. Но это вместе с тем и лирическая

---

слишком смутны и фантастичны, чтобы их можно было с легкостью переложить этим языком. Характерно в этой связи замечание Мэри Шелли, по словам которой поэт чувствовал себя «скованным», когда старался писать, опускаясь до уровня тех, кому непонятен или недоступен высокообразный стиль» (Там же, стр. 533, комментарий к стихотворениям 1849 г.). У Шелли встречаются горькие сентенции на несостоятельность слов. В наброске «О любви» встречаем подстрочное примечание автора: «Слова эти недействительны и метафоричны. Такого большинства слов. Этому не поможешь!» (Complete Works, vol. VI, p. 202). В финале поэмы «Эпипсихидион» поэт мучительно ощущает, что «крылатые слова», на которых он хотел бы воспарить к высотам прекрасного Мира любви, оказываются тяжелыми «свинцовыми цепями» (Poetical Works, p. 415).



картина смятения, переживаемого поэтом, в котором гордое сознание своих могущественных духовных сил борется с тоской и отчаянием: «Я пал на тернии жизни! Я истекаю кровью!» Эта душевная борьба, полная драматизма, разрешается страстным призывом к бурному ветру осени: слиться с ним, стать его голосом, отдать свои мысли его стремительному порыву, чтобы они разнеслись по всей земле, как «зола и искры из непогашенного очага...» Но здесь же, в подтексте этого столь неповторимо личного, субъективного борения чувств раскрывается, опять-таки символически, и мысль более общая — лейтмотив всего творчества Шелли. Он славит ветер как «разрушителя и хранителя» в одном лице. Его необузданная, грозная энергия, кладущая конец мирному спокойствию лета, несет в себе свою «могучую гармонию». Это он усеивает землю семенами будущего цветения; это он возвещает миру: «Если Зима близка, долго ли ждать Весны?»<sup>195</sup>.

Это многопластовое и вместе с тем слитное, художественно цельное развитие образной символики, в которой жизнь природы предстает во всей своей непосредственности, но в то же время говорит на своем стихийном языке и о жизни отдельных людей, и о жизни общества, чрезвычайной характерной для романтической поэтики Шелли. В предисловии к «Освободительному Прометею» он говорит, что писал эту лирическую драму в Риме, на развалинах бань Каракаллы, среди усыпанных цветами лужаек и зарослей благоухающих деревьев, которые раскинулись нескончаемыми лабиринтами по гигантским площадкам и аркам, повисшим на головокружительной высоте. «Сияющее глубокое небо Рима, действие могучего пробуждения весны в этом божественном климате и та новая жизнь, которой она опьяняет душу, вдохновили эту драму»<sup>196</sup>.

Это свидетельство самого поэта подтверждает высказанную выше мысль о том, как естественно и органично воплощались революционно-романтические прозрения великих благодетельных перемен в судьбах человечества у Шелли в образах вечно живой и вечно изменчивой природы<sup>197</sup>.

<sup>195</sup> Poetical Works, p. 526—527.

<sup>196</sup> Там же, стр. 246.

<sup>197</sup> Рядом с поэтическими воспоминаниями Шелли о том весеннем расцвете, отблеск которого запечатлен в «Освободительном



Это отнюдь не означало поглощения человека природой. Обращаясь к природе, Шелли не поступается своими общечеловеческими интересами, страстями, стремлениями. Он лишь находит для передачи их наиболее выразительный доступный ему язык. Так, в стихотворении «Свобода» все стихи природы в своем вольном и могучем движении чем-то уподобляются Свободе; но она превосходит их всех своим победоносным величием:

Грозами в горах отвечают обвалы  
Вулканам, взметающим пламя в зенит,  
В морях откликаются буйные шквалы,  
Вкруг трона Зимы сотрясаются скалы...  
То в снежный рог Тайфун трубит.

Зарница блеснет мимолетным виденьем,  
Но цепь островов озарится кругом.  
Сметается город землетрясеньем,  
Но дальние страны наполнит смятеньем  
В глубинах промчавшийся гром.

Твой взор лучезарнее молнии рдяной  
И гнев твой — землетрясения страшней.  
Смирятся пред тобой океаны,  
И, ослепленные, меркнут вулканы,  
И солнце — не ярче болотных огней.

На горы и море, на сушу и воду  
Проппикнет солнце, сквозь тучи горя;  
Из края в край, от народа к народу,  
К сердцам от сердец разольется зари.  
И в блеске лазурном, как ночь, как туман,  
Исчезнут и раб и тиран.

(Перевод В. Лезика)

---

Прометее», особенно фальшивой и безвкусной натяжкой кажутся рассуждения критика Эдмунда Бландена, который считает IV акт «Освобожденного Прометея» разновидностью... балета и высказывает предположение, что, живи Шелли в XX в, он употребил бы свое состояние и изобретательность на постановочные театральные эффекты! См. Edmund Blunden. Shelley. A Life Story. London, Collins, 1946, p. 220.



Символика природы играла огромную роль и в поэзии другого революционного романтика — Байрона — как средство художественного выражения идеи непобедимости свободы. Как близок Шелли, по духу своему, байроновский образ дерева свободы в «Чайльд Гарольде»: листья его облетели, но живые соки еще струятся незримо под корой и ждут весны!

Но у Байрона стихи природы чаще всего предстают в своем грозном, разрушительном облике. Ветер смерти, истребивший армию Сепнахериба («Еврейские мелодии»); море, уничтожающее армады кораблей; грандиозные космические катастрофы, поглотившие целые миры («Каин»), всемирный потоп («Небо и Земля»), — такие образы особенно привлекали его воображение, как проявление сил, перед которыми смиряются и трепещут тираны. Подобные образы встречаются и у Шелли. Примером может служить его величественный сонет «Озимандия». Это полная глубоко иронического смысла картина бескрайней пустыни, где из-под песка виднеется только надменное лицо разрушенной статуи деспота, да горделивая надпись:

«Я — Озимандия, я мощный царь царей!  
Взгляните на мои великие деянья,  
Владыки всех времен, всех стран и всех морей!»  
Кругом нет ничего... Глубокое молчанье...  
Пустыня мертвая... И небеса над пойд...

(Перевод К. Бальмонта)

Но у Шелли, в отличие от Байрона, могучие стихи природы чаще предстают не просто как силы разрушения, но и как силы созидания. И поэзия природы — у Байрона столь часто мрачная, даже трагическая — у Шелли передается в другом, мажорном ключе. Характерно его стихотворение «Строки, написанные при известии о смерти Наполеона». Написанное в форме диалога поэта с Землей, оно все целиком построено на одном лейтмотиве — буйном веселье Земли, которая пляшет, смеясь, среди других планет. Трагическая тема революционных надежд, задушенных Наполеоном, его губительной политики «террора, крови и золота»<sup>198</sup> также входит в стихотворение; но она подчиняется основному его настроению: древняя Земля по-прежнему молода и отважна и все стремительней ее полет...

<sup>198</sup> Poetical Works, p. 572.



Природа у Шелли учит человека радости и любви в том широком понимании этого слова, которое для поэта столь характерно. Недаром по подсчетам текстологов два слова особенно часто встречаются в поэзии Шелли: слово «любовь»<sup>199</sup> и слово «ветер»<sup>200</sup>. Это своего рода «ключевые» слова: они не только вводят нас в круг романтической образности Шелли, но раскрывают самую ее душу.

«Любовь» для Шелли — это чувство, которое воплощается не только в любви мужчины и женщины или привязанности родителей к ребенку, хотя в английской поэзии найдется немало стихотворений, которые превзошли бы по эмоциональной силе строки «К Мэри», «Индийскую серенаду» или фрагмент, посвященный памяти умершего сына поэта, маленького Вильяма Шелли.

По воспоминаниям Мэри Шелли, поэт говорил о «любви» «как о законе жизни и считал неопровержимой истиной, что, восставая против этого закона, мы заблуждаемся и вредим себе и другим... В его глазах это была сущность нашего бытия, и все беды и муки происходили из той войны, которую вели с любовью себялюбие, бесчувственность или заблуждение»<sup>201</sup>.

Было бы ошибкой усмотреть в этих представлениях Шелли о «Любви» как «законе жизни» лишь отголоски идеалистического учения Платона (которому кстати сказать, была многим обязана, но отнюдь не в смысле слепого подражания, и гуманистическая любовная лирика английского Возрождения).

Романтическая идеализация «любви» как естественного закона бытия, несмотря на свою видимую отчужденность от действительности, была важна и крайне жизненно-актуальна для Шелли как антитеза реальным порокам

---

<sup>199</sup> По данным Уайта, Шелли в своей поэзии употребляет слово «любовь» (love) около 700 раз. См. N. I. White. Shelley, v. II, p. 443.

<sup>200</sup> «Ветер, — пишет Уивер, — имеет для Шелли особую притягательную силу. Нет другого английского художника, чья поэзия была бы так овеяна ветром. В непосредственном и в символическом смысле он употребляет слово «ветер» сто пятьдесят три раза, с поразительной предметной выразительностью». См. Bennett Weaver. Toward the Understanding of Shelley. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1932, p. 226.

<sup>201</sup> Poetical Works, p. 232 (комментарий Мэри Шелли к «Розалинде и Елене»).



и преступлениям феодального и капиталистического общественного строя. Это был для него своего рода поэтический эмоциональный эквивалент тех «социальных симпатий», которые как помним, в «Защите поэзии» он считал неотъемлемым спутником искусства на заре его появления и для которых в современной действительности он оцупью искал, но не мог еще найти реальную основу. Так, в «Гимне духовной красоте» великолепие природы, одухотворенное сознанием поэта, предстает как «вестница симпатий», как сила, которая обязывает «любить весь род людской» и призвана «освободить мир от мрака рабства»<sup>202</sup>.

В этом отношении та атмосфера всеобщей влюбленности и взаимного влечения всех сил природы, которой дышит заключительный акт «Освобожденного Прометея» (где даже Земля и Месяц говорят друг другу о своей любви и молодеют и обновляются в расцвете этого светлого чувства), имела для поэта отнюдь не только значение украшающего фантастического вымысла. Фантастика здесь — и это очень характерно вообще для революционного романтизма Шелли — была неотъемлема от *этического* пафоса его поэзии — не в смысле сухой, навязчивой моральной дидактики, которую он так презирал, но в смысле открытия воображению читателей картин такой полной и прекрасной жизненной гармонии, где нет места ни мертвенному застою, ни порывам мелочных, эгоистических, уродующих и разобщающих людей друг от друга страстей.

Буржуазные литературоведы охотно задерживаются со скрупулезной, нарочитой подробностью на анализе того момента в I акте «Освобожденного Прометея», где титан великодушно отказывается от своего прежнего страшного проклятия, которому когда-то предал Юпитера. Сколько страниц исписано в связи с этим о мнимо христианском мировоззрении Шелли, его проповеди «всепрощения» и т. д.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Там же, стр. 492—493.

<sup>203</sup> При этом забывают, что в сцене низложения Юпитера Де-могоргоном историческая необходимость насильственной гибели старого уклада раскрывается во всей своей суровости: вспомним язвительную пропию мгновенного перехода от ликования Юпитера, опьяненного своим преходящим могуществом, —



Но как мало внимаящая обращают они на ликующие последние акты «Освобожденного Прометея», напоенные солнцем и песнями всех стихий природы. А ведь именно здесь особенно полно раскрывается заветное убеждение поэта в непререкаемом праве человека на свое человеческое счастье на счастливой земле.

В этих последних действиях «Освобожденного Прометея» все кажется чистым романтическим вымыслом, здесь не встретить даже тех превращенных пламеков на историческую реальность, какие можно было усмотреть местами в I акте этой лирической драмы. И тем не менее для Шелли и его передовых читателей эта необузданная романтическая фантастика была полна воинствующего правдивного, а в конечном счете, и социально-философского смысла. Радостное шествие Азии и ее сестер навстречу свободе и счастью, ликующий голос помолодевшей, ожившей Земли — разве не было все это поэтическим опровержением столь ненавистных поэту реакционных софизмов Мальтуса, оправдывавшего псевдонаучными ссылками на бедность и скупость природы свою унылую проповедь воздержания... для бедняков? И разве не было, по-своему, оповедью Берку с его контрреволюционными рассуждениями об «органичном» консервативном бытии общества избражение стремительного бета Часов, из которых один с неотвратимой властностью знаменует собой миг падения Юпитера и освобождения Прометея?

В этом смысле даже самые «чисто» лирические стихотворения Шелли — в том пошлом значении, которое вкладывает в это слово буржуазная эстетика и которое кажется особенно нелепым, когда речь идет об этом поэте столь цельного и ясного взгляда на жизнь, — полны глубокого этического пафоса. Поэзия радости, движения творческой энергии, какую проникнуты с начала до конца его «Облако», «Жаворонку» или «Гимн Аполлону» и «Гимн Пану», никак не могут быть поняты вне гуманистической, жизнеутверждающей философии Шелли-революционера, борца за социальную справедливость.

Великий русский естествоиспытатель К. А. Тимирязев восхищался философской глубиной поэзии природы у

---

к ужасу его внезапного падения, жалкие уловки деспота, цепляющегося за власть, его пронзительные вопли и т. д.



Шелли. В предисловии к своей книге «Солнце, жизнь и хлорофилл» Тимирязев особо останавливается на новом содержании, которое Шелли вносит в древний миф об Аполлоне и Дафне. В этом предании о нимфе, которая, спасаясь от страсти преследующего ее бога солнца, искала прибежища у вод родного потока и превратилась в лавровое деревцо, греки, по словам Тимирязева, выразили лишь свое представление о грозном, губительном действии солнечных лучей. «Гораздо проникательнее оказался поэт-«атеист» Шелли», — продолжает Тимирязев. — «В своем гимне Аполлону он изменил основное содержание мифа о Дафне, заставляя бога-солнце говорить: «Воздух зеленоющую землю пагою предоставил моим пылающим лобзаниям»; а в стрелах угадывал не только их грубую, губительную, но и более высокую нравственную силу: «Лучи солнца — мои стрелы, которыми я поражаю тот обман коварный, что прячется в ночи и убегает от света»...»<sup>204</sup>.

Утверждением значительности и величия земного бытия, светлые силы которого, ликуя, побеждают смерть и творят новые прекрасные формы жизни, проникнута вся романтическая образность «Облака».

Нельзя не вспомнить слова в этой связи суждений Шелли о нравственном значении поэтического искусства в его теоретико-эстетическом трактате, где он высказывает мысль об органической враждебности чувств, возникающих при наслаждении поэзией, себялюбивым «низменным желаниям». «Энтузиазм добродетели, любви, патриотизма и дружбы по природе своей связан с этими чувствами; и пока они длятся, «я» представляется тем, что оно и есть — атомом по сравнению с Вселенной»<sup>205</sup>.

Представления Шелли о скрытой, потенциальной гармонии всех форм бытия, полнее всего раскрывающейся в природе, выражались и в столь характерном для его поэзии воссоздании душевных переживаний, смены настроений, борьбы страстей — посредством образов, заимствованных из жизни природы. Иногда это осуществляется косвенно, через скрытый подтекст стихотворения, как, например, в обращении к «Жаворонку», где за переливами звуков и образов, уловленных воображением поэта в пении

<sup>204</sup> К. А. Тимирязев. Сочинения, т. I. М., Сельхозгиз, 1937,

<sup>205</sup> Complete Works, vol. VII, p. 136.



жаворопка, угадывается душевный мир самого художника. Иногда это проявляется в прямых, необычайно смелых и выразительных поэтических ассоциациях, связывающих воедино мир внутренний, субъективный, с миром объективным, пластическим, осязаемым и зримым. Так, рассказывая о том, как после долгого заключения, мук одиночества и безумия он снова воскрес для жизни и борьбы, Ласли восклицает: «И молодость пизошла на меня, как ветер на тихие воды...»<sup>206</sup>.

Тот же образ ветра (о значении которого в поэзии Шелли уже говорилось выше) появляется и в его разборе романтического романа Годвина «Мандевиль»: Шелли уподобляет повествование — «ветру, который вздымает пучины душевного океана»<sup>207</sup>.

В одном из его фрагментов грусть поэта, мысли которого не воплотились в стих, передана образом потного небосклона, сияние которого меркнет с восходом солнца.

В другом фрагменте «кроткие, спокойные мысли» уподобляются «звездам, которые окутывает облаками тихий ветер»; но облака проходят, а звезды остаются: «вы же, увы! улетаете прочь»<sup>208</sup>.

В предисловии к «Освобожденному Прометею» Шелли особо останавливается на этом принципе своей поэтики, основанном на установлении живой взаимосвязи между образами духовного, «внутреннего», и материального, «внешнего» мира: «Образы, которыми я пользовался, во многих случаях окажутся заимствованными из жизни человеческого сознания (operations of the human mind) или из тех внешних действий, в каких она проявляется»<sup>209</sup>.

Так, например, в последнем акте «Освобожденного Прометея» с хором Часов — символом полета времени, меняющего облик мира, — сливается хор Духов человеческого сознания, «еще недавно столь темного, безобразного и слепого, которое стало теперь океаном ясных чувств, набом чистых и могучих порывов»<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> («Восстание Ислама», песня IV, строфа 29).

<sup>207</sup> Complete Works, vol. VI, p. 223.

<sup>208</sup> Fragment: Visitations of calm thoughts. См. Poetical Works, p. 531.

<sup>209</sup> Poetical Works, p. 246.

<sup>210</sup> Poetical Works, p. 285.



Стивен Спендер, смешав с грязью доброе имя Шелли и объявив его стиль бесполезным (!) для современной поэзии, напоследок все же высказал в своей книжке о нем пожелание, чтобы нынешние английские критики и стихотворцы попытались выяснить, в чем был секрет той «ясной непринужденности», с какою Шелли умел выражать «самые сложные идеи». Вряд ли, однако, можно рассчитывать на то, что чисто формальное, внешнее изучение стиля Шелли, как полагает Спендер, может «пролить для современных поэтов свет на тропу, которая вывела бы их из интеллектуальной темноты»<sup>211</sup>.

В своих смелых переходах из области социально-философских умозрений к живой пластической образности, из сферы воображения и чувства в царство природы, связывая все это в единое гармоническое целое, вольная и «бесстрашная» поэзия Шелли отражала цельное, выстраданное и проверенное всем доступным ему историческим опытом революционное мировоззрение поэта. Поэтическое новаторство Шелли нельзя отъединить от его идейных социальных и политических исканий и стремлений. Чтобы воспринять творчески поэтическое наследие Шелли, надо разделить с ним и глубокие истоки его вдохновения, и, прежде всего, убеждение в достоинстве человека, в его праве на социальную справедливость и свободу от всяческого угнетения — праве, которое для Шелли было нераздельно с правом на наслаждение всем великолепием мира природы и мира искусства.

В «Защите поэзии» Шелли вдохновенно писал о жизни в веках великих произведений поэтического искусства прошлого. «Всякая высокая поэзия, — размышлял он, — бесконечна; это как бы первый жолудь, в котором потенциально уже заключены все дубы. Можно снимать покров за покровом... Великая поэма — это источник, вечно бьющий через край струями мудрости и восторга; и после того как один человек и одна эпоха почерпнули из этого божественного источника столько, сколько им позволили их особые условия, на смену им приходят новые люди, новые

<sup>211</sup> S. Spender. Shelley, p. 46.



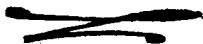
эпохи, возникают все новые и новые отношения — источник непредвиденного и непредвзвешенного восторга»<sup>212</sup>.

Эти замечательные слова применимы к судьбе поэтического наследия самого Шелли. Многое изменилось в жизни народов за те полтора столетия, которые отделяют нас от юности великого поэта, и многие из тех смутных догадок и неясных прозрений в будущее, к которым влекло творца «Королевы Маб» и «Освобожденного Прометея» его пламенное воображение поэта-революционера, стали общественной реальностью. Новые люди новой эпохи победившего социализма по-новому читают сейчас революционно-романтические произведения Шелли, и жизненность самых фантастических его образов и внутренняя цельность его поэзии раскрываются их восприятию так, как не могли они еще раскрыться современникам самого поэта.

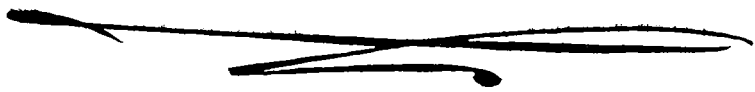
«Я — вестник благородных битв», — эти слова Софокла Шелли поставил эпиграфом к своей «Элладе». Так, вестником благородных битв за счастье человечества входит он в нашу жизнь.

---

<sup>212</sup> Complete Works, vol. VII, p. 131.







## *Г л а в а ш е с т а я*

# К И Т С

*«Аксиомы философии — не аксиомы,  
пока они не проверены биением нашего  
пульса».*

К и т с





В

1

истории литературы, богатой ироническими контрастами между прижизненной и посмертной репутацией поэта, не много найдется случаев, где этот контраст проявился бы более резко, чем в судьбе Джона Китса и его литературного наследства.

«Гордячка»-слава обошлась с ним именно так, как это предсказывал Китс в своем известном сонете, советуя поэту «заплатить сполна презрением за ее пренебрежение»:

Ты с ней простишься учтиво — и рабой  
Она пойдет, быть может, за тобой!

(Сонет «Слава», перевод С. Я. Маршак)

Блейк — одинокий, пренебрегаемый всеми, кроме немногих друзей, — был, во всяком случае, твердо уверен в великом пророческом значении своего полувекового творческого труда. Китс, умирая от туберкулеза на 26-м году жизни, осмеянный критикой, неизвестный читателями, терзался мыслью о незавершенности своих лучших замыслов. «Тот, чье имя было начертано на воде», — так завещал он написать на своем надгробии.

Еще в 1835 г., через полтора десятка лет после смерти Китса, его издатель Джон Тейлор был уверен, что, будучи переизданы, стихи поэта не разойдутся и в 250 экземплярах. Авторское право, за бесценок купленное издательской фирмой у умиравшего Китса, за бесценок же было перепродано в другие руки.

В настоящее же время Китс — широко известный классик романтической поэзии в странах английского языка. Тысячи книг и статей посвящены ему, автору маленького томика стихотворений и поэм; его заветные мысли о непре-

<sup>1</sup> Эпиграф взят из письма Дж. Х. Рейнольдсу от 3 мая 1818 г. The Letters of John Keats. Ed. by Maurice Buxton Forman. Third Edition with revisions and additional letters. London, Oxford University Press, 1948, p. 142. В дальнейшем ссылки на это издание даются в сокращенном обозначении: Letters.



ходящей радости, которую дарует человеку красота<sup>2</sup>, и о великом единстве красоты и правды<sup>3</sup> — стали общепризнанными стихотворными афоризмами...

Если бы Англия могла вернуть к жизни, на выбор, одного из своих рано погибших поэтов, то она воскресила бы Китса, писал поэт-лауреат Роберт Бриджес<sup>4</sup>.

Но доля иронии примешивается и к самой этой официальной славе Китса: уж очень далек канонический Китс эстетов и «богоискателей» от того настоящего, живого Китса, облик которого встает перед читателями его стихов и писем.

Излюбленным общим местом в современных английских и американских работах о Китсе стало противопоставление автора «Эндимиона» и «Гипериона» Байрону, Шелли и даже Вордсворту (смолоду, как-никак, грешившему сочувствием революции, а в дальнейшем немало писавшему о простом деревенском человеке). В противоположность Вордсворту и, тем более, революционным романтикам, Китс превозносится как глашатай «чистой поэзии».

Ли Гент, литератор, близко знавший обоих поэтов, которые не раз встречались в его доме, заметил в своих воспоминаниях, что Китсу были чужды столь характерные для Шелли, с его социально-утопическими идеалами, «архимедовы усилия повернуть земной шар собственными руками»<sup>5</sup>.

Это противопоставление, заключающее в себе известную долю истины, но отнюдь не означающее равнодушия Китса к судьбам человечества, предельно абсолютизируется теоретиками современного декаданса, пытающимися представить создателя «Изабеллы» и «Гипериона» своим предшественником и единомышленником. Автор одной из послевоенных американских книг о Китсе — «Фантазия

2

A thing of beauty is a joy for ever.

(«Эндимион»).

3

Beauty is Truth, Truth Beauty, — that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

(«Ода к греческой вазе»).

<sup>4</sup> Robert Bridges. A Critical Introduction to Keats. В кн.: Collected Essays, Papers etc., IV. London, Oxford University Press, 1929, p. 77.

<sup>5</sup> См. Sidney Colvin. John Keats, his life and poetry, his friends, critics and after-fame. London, Macmillan, 1920, p. 72—73. В словах Ли Гента заключался намек на изречение Архимеда, которое Шелли сделал эпиграфом своей поэмы «Королева Маб». «Дайте мне точку опоры и я переверну земной шар».



Джона Китса. Влияние на Китса современной ему психологии» (1945)<sup>6</sup> — Джеймс Ролстон Колдуэлл, ничтоже сумняшеся, препосылает своему исследованию оскорбительный для Китса эпиграф, взятый у Спенсера: «The vaunted verse a vacant head demandes» (для прославленных стихов — пустая голова нужна). Таким «пустоголовым» стихотворцем объявляется и Китс; а его поэзия приводится в пример того, что для истории литературы важно, якобы не то, что именно думает и во что верит поэт, а только то, как он думает.

Английский критик Миддлтон Марри начинает одну из своих книг о Китсе безапелляционным предупреждением: поскольку исследование творчества Китса «по существу означает попытку исследовать природу чистой поэзии»<sup>7</sup>, читатель должен прежде всего позаботиться о том, чтобы «логическое сознание» не мешало ему следовать за критиком; ведь «природа чистой поэзии и характер чистого поэта отнюдь не рациональны»<sup>8</sup>.

Подобные представления о Китсе тем более широко распространены в современной английской литературе, что они имеют там давние и глубокие корни.

Возрождение интереса к Китсу после выхода в свет первой солидной его биографии и нового издания его произведений, опубликованных Монктоном Мильнсом, совпало по времени с зарождением в Англии эстетских течений, возмещавших позднейший «расцвет» модернизма. Прерафаэлиты, как и другие апостолы «искусства для искусства», объявили Китса своим учителем и предшественником.

Уолтер Пейтер, идеолог эстетских модернистских течений, возвышал Китса как «бескорыстного служителя литературы» в противоположность и Шелли, и Вордсворту, и Кольриджу, которые «были чрезмерно заняты практическими идеями — религиозными, моральными, политическими»<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> James Ralston Caldwell. John Keats' Fancy. The Effect on Keats of the Psychology of His Day. Ithaca — N. Y., Cornell University Press, 1945.

<sup>7</sup> John Middleton Murry. Keats and Shakespeare. A study of Keats' poetic life from 1816 to 1820. London, Oxford University Press, 1935, p. 11.

<sup>8</sup> Там же, стр. 12.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: George H. Ford. Keats and the Victorians. A study of his influence and rise to fame. 1821—1895. New Haven — Lon-



Глава прерафаэлитов, поэт Данте Габриэль Россетти, особенно ценил в творчестве Китса отсутствие той «революционной филантропии»<sup>10</sup>, которая отталкивала его у Шелли.

Эти взгляды на Китса прочно укоренились в позднейшей литературной критике.

«Китс не был пропагандистом»<sup>11</sup>. «Считая поэзию самоцелью, Китс был более чистым художником, чем Шелли»<sup>12</sup>, — подчеркивает Эми Лоуэлл, одна из основателей «имажистской» школы в англо-американской поэзии и автор двухтомной биографии Китса (1925).

«Вордсворт очень тонко чувствовал общественную жизнь и общественные перемены. И Вордсворт и Шелли — оба теоретизируют. У Китса нет теории, и создание ее было чуждо его интересам... Он был попросту занят своим делом (business)»<sup>13</sup>, — говорит Т. С. Элиот в лекциях о поэзии, читанных студентам Гарвардского университета.

В более развязной форме ту же точку зрения на Китса выразил некий Эндриус Уоннинг, напечатавший в 1941 г. статью о нем под хлестким заглавием: «Ни Кассандра, ни Говариц» (Neither Cassandra nor Comrade)<sup>14</sup>.

Критик А. Дж. Фармер, прямо объявляя Китса отцом английского декаданса, утверждал, будто искусство было для Китса не более как «надежнейшим алиби» — т. е. способом оправдать свой уход от жизни<sup>15</sup>.

При этом наряду с культом Китса как «чистого» поэта, родоначальника эстетских школ и направлений, в современном английском и американском литературоведении наметилась и другая концепция. Прерафаэлитам Китс был

---

don, Yale University Press — Oxford University Press, 1945, p. 173—174.

<sup>10</sup> Там же, стр. 111—112.

<sup>11</sup> Amy Lowell. John Keats, vol. I. Boston — N. Y., Houghton, Mifflin Co, 1925, p. 577.

<sup>12</sup> Там же, т. II, стр. 443.

<sup>13</sup> T. S. Eliot. The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London, Faber and Faber, 1957, p. 102.

<sup>14</sup> См. кн.: George H. Ford. Keats and the Victorians, p. 115.

<sup>15</sup> Форд, приводящий эти суждения в своей книге «Китс и викторианцы», справедливо возражает против последнего утверждения, замечая, что, в частности, Теннисон был «гораздо ближе к дилетантскому эскейпизму, чем Китс» (Указ. соч., стр. 42).



дорог прежде всего своей праздничной, яркой образностью, сочетавшей предметно-чувственную конкретность с символическим подтекстом, в который они охотно вкладывали свой особый мистический смысл<sup>16</sup>.

Для целого ряда современных критиков поэтическая образность Китса, насквозь проникнутая земной чувственностью и страстным жизнелюбием, уже вообще не имеет сама по себе большого значения. Свою задачу они видят в том, чтобы (опираясь, по преимуществу, на некоторые письма поэта и материалы его биографии) «сконструировать» для наших современников небывалого Китса-аскета, благостного христианнейшего поэта, покорно и безропотно склонявшегося перед волей «творца» и возведшего в своего рода эстетический принцип оправдание всего сущего.

Попытки «приспособить» Китса к церковной ортодоксии (несмотря на его заведомую нерелигиозность) предпринимались еще в XIX в. Поэт-вольнодумец Вильфрид Скэвен Блант иронически отметил в своем дневнике трудности, с которыми столкнулись организаторы юбилейных торжеств по случаю открытия памятника Китсу в Хэмстедской церкви в 1894 г.: «О религии упомянули только единственный раз, когда один из ораторов, перечисляя, чем не был Китс, включил в свой перечень то, что он не был пропагандистом религии. Когда все окончилось, достойный викарий утешился несколькими молитвами и гимном»<sup>17</sup>.

В XX столетии ревнители церкви стали отважнее.

В вышедшей вскоре после столетнего юбилея поэта, в 1922 г., книжке «Китс; этюд о его развитии» английский критик Хью Л'Энсон Фоссет прямо провозгласил, что Китс «вошел в царствие небесное», поскольку душа его «возвысилась над стихийными силами и над немощью плоти». «В таком равновесии,— благочестиво добавлял Фоссет,— заключена единственная надежда мира»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Вильям Моррис уже под старость, когда юбилейное издание сочинений Китса печаталось в его типографской мастерской Келмскотт-пресс, заметил, исправляя ошибки в тексте баллады «La Belle Dame sans Merci», что это — росток, из которого выросла вся поэзия его группы.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: G. H. Ford. Keats and the Victorians, p. 177.

<sup>18</sup> Hugh L'Anson Fausset. Keats: a study in development. London, Martin Secker, 1922, p. 7.



Сходная точка зрения еще более безапелляционно и настойчиво пропагандировалась на протяжении четырех десятилетий Мидльтоном Марри, автором нескольких книг о Китсе.

Важную роль в концепции Мидльтона Марри играют суждения Китса об условно называемой им так в некоторых письмах «отрицательной способности» («Negative Capability») художника, — т. е. о присущей ему способности властью воображения переселяться в сознание чуждых, даже враждебных ему людей, постигая их характеры и мотивы действий. Высшее проявление этой «отрицательной способности» Китс видел в творчестве Шекспира, перед которым преклонялся.

Мидльтон Марри придает этим эстетическим суждениям Китса совершенно несвойственный им спиритуалистический смысл, видя в них свидетельство религиозно-примиренного «приятия» поэтом мира со всеми бедствиями и страданиями, являющимися уделом человечества. Этот тезис был выдвинут им еще в сравнительно ранней работе «Китс и Шекспир» (изданной в 1925 г.)<sup>19</sup> и развит более пространно в его более поздней книге о Китсе, объединившей многочисленные статьи различных лет.

Китс, страстно влюбленный в жизнь, равный к счастью разделенной любви и к радостям творчества, встретил на своем пути неотвратимые препятствия: бедность, литературные неудачи и, наконец, смертельную болезнь, которая унесла его в могилу в ту пору, когда талант его, как сознавал он сам, только начинал крепнуть и по-настоящему набирать силы. Мужество, с каким Китс, мучительно борясь с самим собой и подавляя собственное отчаяние, встретил свой конец, было мужеством горькой необходимости. Оно не имело ничего общего с религиозным кве-

<sup>19</sup> Определяя тот нравственный смысл, который, по его мнению, Китс вкладывал в свое понятие «отрицательной способности», Мидльтон Марри пишет: «Для этого высшего качества нет привычного названия; немногие люди, кроме Китса, подозревали даже о его существовании... это — более, чем терпимость; это — прощение. Это то качество, которым в наибольшей степени обладал Христос. Но для этого особого рода прощения, — прощения, которое прощает не только людей, ... но и те муки, которые заложены в самой природе бытия, у нас нет слова. Мы даже еще смутно ощущаем само это качество. Назовем его «Примятием» (Acceptance), хотя слово это не может не вызвать недоразумений» (J. M. Marry, *Keats and Shakespeare*, p. 48).



тизмом, с добровольным отречением от права на земное счастье и смиренным непротивлением «воле божьей»<sup>20</sup>.

Мидлтон Марри толкует и его настроения и взгляды совершенно превратным образом. Китсу он приписывает (как, впрочем, и Шекспиру) тяготение к «католическому мироощущению» (Catholic feelingtype), а его поэзию объявляет «сакраментальной»<sup>21</sup>. Снова ставит он Китса — рядом с Христом<sup>22</sup>, усматривая дух его творчества в той религиозной резиньядии, которую Данте выразил словами:

La sua voluntade e nostra pace

(«В его соизволение — наш покой») <sup>23</sup>.

Анализ «Оды к греческой вазе» может служить примером того ханжеского насилия, которое совершает Мидлтон Марри над живой, земной поэзией Китса. Полная язычески-светлого чувства прелесть бытия и трепетного восхищения искусством, способным запечатлеть на века преходящие радости одного мгновенья, ода эта под пером святоши-критика предстает как своего рода религиозный манифест «великого отречения». «Чтобы достичь видения, которое Китс описывает как сознание того, что «Красота есть Истина, Истина — Красота», мы должны отказаться от всех наших человеческих желаний, убеждений и тревог. Мы должны забыть все те приятные или мучительные заботы, которые составляли часть нашего животного существования... Все бесконечные, почти всеобъемлющие виды

---

<sup>20</sup> Характерно, что в последние недели болезни Китса (в ту печальную пору, которую он, с горькой насмешкой, называл своим «посмертным существованием») благочестивые издатели его поэм тревожились о его неверии. «Молился ли он когда-нибудь о Небесном Утешении? Молился ли он о нем?, но о чем, — скажет он, может быть, — мне молиться? — О прощении грехов своих, и о том, чтобы он был принят в лоно небесное через посредство Иисуса Христа. — Увы, боюсь, что имя это ему мало знакомо...», — так писал Дж. А. Хесси, компаньон издательской фирмы «Тейлор и Хесси», напечатавшей «Эндимиона» и «Лампию», другу Китса, молодому художнику Северну, который сопровождал поэта в Рим и ухаживал за ним перед смертью. Как видно, близкие Китсу современники знали его как человека, очень далекого от религиозного смиренномудрия (см. Hyder Edward Rollins. More Letters and Poems of the Keats Circle. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955, p. 112—113).

<sup>21</sup> J. M. Murry. Keats. London, Jonathan Cape, 1955, p. 253.

<sup>22</sup> Там же, стр. 304.

<sup>23</sup> Там же, стр. 211.



человеческой сознательной или бессознательной деятельности, которые направлены к поддержанию и утверждению инстинктивной воли к жизни, должны быть оставлены... Большое отречение невозможно»<sup>24</sup>.

В обширнейшей «китсиане», где количественно преобладают предвзятые и ложные толкования, подобные рассмотренным выше, особенно резко выделяется статья о Китсе, написанная Бернардом Шоу для юбилейного «мемориального сборника» 1921 г.

Почти неизвестная, к сожалению, у нас (как и другие статьи Шоу об английских романтиках), она обдуманно игнорируется подавляющим большинством представителей официальной «академической» английской или американской критики, а если и упоминается, то с нескрываемым раздражением и досадой. Это и неудивительно: статья эта опрокидывает традиционные законы эстетской критики и вносит смелое, новаторское начало в истолкование и оценку поэтического наследия Китса.

Проникнутая искренней симпатией к Китсу и глубоким пониманием его дарования, статья Шоу, вместе с тем, освежающе свободна от искусственно-благотворительного, «жреческого» тона, каким нередко предпочитают говорить о своем кумире представители эстетского культа Китса.

Шоу — здесь, как и всюду, поборник правды — пишет не о выдуманном, а о подлинном Китсе и, напоминая читателям некоторые очень простые истины, находит верную перспективу для рассмотрения творчества этого замечательного поэта-романтика.

Одна из этих простых истин заключается в незавершенности творческих исканий Китса, оборванных его болезнью и смертью.

Туберкулез, годами медленно подтачивавший силы поэта (на руках которого уже умерли от той же болезни мать и младший брат), обострился и принял роковую форму с начала 1820 г.; с этого времени он уже не мог писать. Последний взлет его творчества относится к осени 1819 г., когда была завершена «Ламия», набрасывался новый вариант «Гипериона» и была создана великолепная ода «Осень», вдохновленная глубоким и гармоническим ощущением полноты и значительности земного бытия. В эту

<sup>24</sup> Там же, стр. 224—225.



пору Китсу лишь исполнилось 24 года (он родился 29 октября 1795 г.). Огромные неисчерпанные, еще не вполне ясные даже ему самому возможности таились в нем и так и остались неосуществленными. Об этом, прежде всего, напоминает Бернард Шоу.

Как художник резко выраженного трагического склада, сторонник открытой боевой тенденциозности в искусстве («ради чистого искусства, — заявлял он, — я не написал бы ни строчки») Шоу не скрывает своих разногласий с Китсом. Китс, по его определению, «литературный поэт», — «самый литературный из всех больших поэтов; он настолько литературен, что едва не остался всего лишь величайшим из малых поэтов; но только, переводя его за эту грань, вы совершили бы *reductio ad absurdum*<sup>25</sup>, ибо сила поэта определяется силой его сильнейших строк, а сильнейшие строки Китса так прекрасны и их так много, что думать о нем как о малом поэте — невозможно. Даже в его наихудших строках, как, например:

A bunch of blooming plums  
Ready to melt between an infant's gums<sup>26</sup>,

нет ничего малого; это не художничьи псевдостихи; они чудовищны до бесстыдства (*brazenly infamous*)»<sup>27</sup>.

Шоу поясняет, какой смысл он вкладывает в свое определение «литературного поэта»: «это тот, кто пишет стихи ради того, чтобы писать стихи... кто хочет быть поэтом, как если бы это само по себе представляло самоцель»<sup>28</sup>.

Определяя Китса как «литературного поэта», Шоу отдает должное мастерству, с каким тот владел словом. Только человек, глухой к стихам, может не поддаться очарованию лучших строк Китса, пишет Шоу. Он говорит о «магическом эффекте»<sup>29</sup>, которого достигает Китс-романтик силой поэтического слова.

Но «литературному поэту» Шоу противопоставляет другой тип художника, «поэта-пророка». Это тот, «для кого

<sup>25</sup>

«Свели бы дело к абсурду». — А. Е.

<sup>26</sup> «Гроздь спелых слив, готовых растаять между деснами младенца».

<sup>27</sup> «Keats. From a Memorial Volume» (Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 190).

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же, стр. 189 и 191.



поэзия лишь средство достижения цели, а цель — в том, чтобы выразить то откровение (message), которое рвется высказаться его устами. Чтобы к нему прислушались, он облакает это откровение в одежду слов, столь прекрасных, внушительных и памятных, что мир вынужден его выслушать. Это — скорее пророки, чем поэты; и ради того только, чтобы быть поэтами, они не дали бы себе даже труда срифмовать «любовь» и «кровь» или «радость» и «младость» (love and dove or bliss and kiss)<sup>30</sup>. Как на пример такого «поэта-пророка» Шоу ссылается на зрелого Вильяма Морриса.

Но это противопоставление двух типов поэзии и творцов ее Шоу не применяет к Китсу как застывший абсолютизм. Он справедливо подчеркивает те возможности поступательного развития и духовного роста, которые были у него, но остались трагически неосуществленными. Свою мысль Шоу поясняет опять-таки ссылкой на Морриса.

«Часто случается, — пишет он, — что поэт-пророк начинает как литературный поэт, — пророк инстинктивно готовит себя литературными упражнениями к будущему труду. Так упражнял себя Моррис в юности, пересказывая прелестнейшими стихами все старые сказания, но добросовестно заявляя с самого начала, что он только «праздный певец пустого дня»<sup>31</sup>. Позднее оказалось, что его судьба — быть пропагандистом и пророком, деятельным певцом бурного дня<sup>32</sup>. Если же Моррис прожил бы не дольше, чем Китс, то он остался бы в еще более узком смысле литературным поэтом...»<sup>33</sup>

Как живое поэтическое свидетельство того, что в творчестве Китса были заложены потенциальные возможности стать, подобно Моррису, «поэтом-пророком», Шоу приводит полностью три замечательных строфы поэмы «Изабелла», полные гневного обличительного пафоса. В этой поэме Китс довольно близко следовал одному из рассказов «Декамерона» Боккаччо, повествовавшему о несчастной

---

<sup>30</sup> Там же, стр. 191.

<sup>31</sup> «The idle singer of an empty day» — рефрен вступления в раннюю поэму Морриса «Земной рай».

<sup>32</sup> «The busy singer of a bursting day» — Шоу перефразирует по-своему строку Морриса.

<sup>33</sup> «Keats. From a Memorial Volume» (Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 191).



судьбе девушки, брата которой предательски убили ее возлюбленного. Узнав о его гибели, она тайком вырыла гроб своего милого, зарытый в лесу убийцами и, отрезав его голову, схоронила ее в цветочном горшке и днём и ночью поливала слезами посаженный в нем куст базилика.

Сам Китс впоследствии критически отзывался об этой поэме. «Изабелла» была написана весной 1818 г.; а уже через год, в 1819 г. он отказывался включить ее в сборник своих поэм (куда она все же вошла по настоянию издателей и друзей) — теперь она уже казалась ему слишком сентиментальной<sup>34</sup>. Тем более знаменательно, что в эту сентиментальную историю несчастной, мучительно замкнувшейся в себе одинокой любви, Китс ввел отсутствовавший в его итальянском источнике обличительный социальный мотив. Для Боккаччо намерение купцов-братьев героини — избавиться от ее неровни-любownika — не нуждается в особой мотивировке; оно предстает как в своем роде вполне естественное, хотя и жестокое решение. Китс посвящает психологии этих собственников-убийц три строфы, вдохновленные редкой даже для лучших образцов английской романтической поэзии силой страстного негодования и глубоким проникновением в суть буржуазного обогащения. На муках рабского труда тысяч людей жидется бесславная гордость флорентийских «денежных мешков», как называет их Китс. Для них работают усталые руки в шахтах, при свете факелов и на шумных фабриках: обливаясь кровью под ударами бичей, невольники целыми днями, борясь с течением бурной реки, добывают для них золотосный песок. Для них цейлонские искатели жемчуга — добыча голодных акул — бросаются в морскую пучину на такую глубину, что кровь льется у них из ушей; и для них на дальнем Севере, во льдах, звероловы бьют тюленей. Вертится столь легко приводимое ими в движение колесо — и терзает и грабит людей...

Желая особо подчеркнуть общественный разоблачительный смысл этого гневного авторского отступления,

<sup>34</sup> Letters, p. 391 (письмо Ричарду Вудхаузу от 21 сентября 1819 г.). Замечательно, однако, что в этом же письме, признаваясь в «слишком большой жизненной неопытности и простодушии (simplicity of knowledge)», которые сказались в этой поэме, Китс вместе с тем упоминает тут же и о присущей ей «реальности» (reality), которую, однако, как он опасается, заметят только «очень немногие».



Шоу с присущей ему парадоксальностью (рассчитанной, конечно, и на то, чтобы большей уязвить сторонников эстетского культа Китса как «чистого» поэта) сопоставляет эти строфы Китса непосредственно с «Капиталом» Маркса. «Если вообразить, что Карл Маркс писал бы поэму, а не трактат о капитале, то он написал бы «Изабеллу», — утверждает Шоу. — Грандиозный обвинительный акт против наживал и эксплуататоров, которым Маркс потряс капиталистическую цивилизацию до самого ее основания, вплоть до ее крушения в России, вкратце уже заключен здесь...»<sup>35</sup>.

Необходимо вспомнить, что юбилейный сборник памяти Китса, для которого Шоу писал свою статью, вышел в 1921 г.; перечитывая ее, нельзя не восхищаться той великолепной, вызывающей дерзостью, с какой английский сатирик-демократ объявил, что обнаруживает непамятный английскому обывателю «большевистский» дух в антибуржуазном романтическом протесте Китса — классика национальной английской поэзии.

«Все, что клеймит большевик, пользуясь эпитетом «буржуазный», запечатлено энергично, полно и красиво в этих трех строфах, написанных за полвека до того, как огромный прилив собственнического коммерческого оптимизма и самодовольства пошел на спад под влиянием планеты «Маркс». Словесное выражение как нельзя более литературно; оно даже эвфемистично. Но в нем заключены все отчеты фабричных комиссий, которые читал Маркс и которых Китс не читал, потому что в его время они еще не были написаны. Итак, — заканчивает Шоу, — Китс находится среди пророков вместе с Шелли и, останься он в живых, несомненно спустился бы от Гиперионов и Эндимионов на почву фактов (to tin tacks) как современный революционер из плоти и крови... В конце концов, несмотря на две праздные, сладострастно литературные эпические поэмы и увеселительные скитания по земному шару от «славного шелками Самарканда до кедров поросшего Ливана»<sup>36</sup>, Китс сумел утвердить себя и как человек и как поэт и завоевал себе место среди великих

---

<sup>35</sup> «Keats. From a Memorial Volume» (Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 191—192).

<sup>36</sup> Строка из поэмы Китса «Канун св. Агнесы».



поэтов во имя будущего, до которого он не дожил, и благодаря поэмам, которые он не успел написать»<sup>37</sup>.

И, наконец, как особый вклад Китса в мировую поэзию, Шоу, опять-таки наперекор канонической традиции, охотнее всего рисующей поэта томным и хилым мечтателем, отмечает его жизнерадостность и веселость (*geniality*), по его словам, «столь редко сочетающуюся с первоклассным лирическим талантом»<sup>38</sup>.

Никто из английских поэтов, по мнению Шоу, не может сравниться в этом отношении с Китсом. «Вордсворт по временам, из чувства религиозного долга, бывает благодушен (*cheerful*); но это — не веселость. «Джон Гильпин» Каупера — это трагедия большой дороги. Одно воспоминание о Шелли убивает всякую веселость. В настойчивости, с какою Честертон призывает к застольным радостям, не больше веселости, чем в аутодафе членов общества трезвости. Байрон радуется, насмехаясь. Когда Мур становится весел, он настолько перестает быть поэтом, что невольно спрашиваешь, да был ли он им когда-нибудь. Лэндор и Браунинг способны на олимпийскую шутливость: их представление о веселости заключается в метании громов. Большинство из них преуспевало не более, чем мистер Пексниф<sup>39</sup>, провозглашавший: «будем веселиться!», закусывая черствым сухарем... Однако только Китс остается для нас не только поэтом, но человеком веселой души, славным парнем, который не только нес бремя своего великолепного дарования, но размахивал им, подбрасывал и ловил его на лету, посвистывая на ходу»<sup>40</sup>.

Статья Шоу, написанная в его обычной нарочито парадоксальной манере, содержит в себе ряд спорных положений. Это относится, впрочем, скорее к «букве», чем к «духу» его критического анализа поэзии Китса. Шоу с явным удовольствием дразнил английских литературных обывателей и ретроградов, объявляя Китса прямым предшественником Маркса и единомышленником большевиков. С другой стороны, — может быть, тоже ради большего по-

---

<sup>37</sup> «Keats. From a Memorial Volume» (Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 192—193).

<sup>38</sup> Там же, стр. 194—195.

<sup>39</sup> Герой Диккенса, ханжа и обманщик.

<sup>40</sup> «Keats. From a Memorial Volume» (Bernard Shaw. Pen Portraits and Reviews, p. 193—194).



лемического заострения своей основной мысли о неразвернутости скрытых возможностей, заложенных в романтической поэзии Китса, — Шоу слишком пренебрежительно относится к идейному и эмоциональному содержанию большинства созданных им произведений, восхищаясь лишь их словесной поэтической формой.

Как бы то ни было, статья Бернарда Шоу о Китсе поныне остается в обширной английской «китсиане» самым ярким и единственным в своем роде документом, характеризующим отношение Китса к демократической и социалистической культуре английского народа. Неудивительно, что она пришлась так не по душе буржуазному литературоведению, которое старается, по мере возможности, попросту игнорировать ее <sup>41</sup>.

## 2

Китс не успел стать «поэтом-пророком» в том смысле, какой вкладывал в это понятие Шоу; и можно лишь гадательно судить о том, стал ли бы он таким «пророком», живи он дольше. Но даже и в те недолгие и трудные шесть лет творчества, которые были даны ему судьбой, Китс никогда не оставался лишь стихотворцем, зачарованным магией слова, ритма, рифмы и мелодии стиха. Понятие «красоты» для него сливалось с понятием «истины»; и эта нерасторжимость прекрасного и правдивого <sup>42</sup> в сознании Китса была и остается свидетельством

---

<sup>41</sup> Одна из очень редких ссылок на статью Шоу встречается (в подстрочном примечании!) в цитированной выше книге Дж. Мидльтона Марри «Китс и Шекспир». Марри заведомо искажает концепцию Шоу, приписывая ему прямое отождествление Китса с молодым Моррисом, и сводит к этому все содержание статьи. Ссылка на фальсифицированную таким образом статью Шоу сопровождается при этом ханжеским комментарием: «Как далеки еще от действительного понимания Китса даже самые одаренные умы современности...» (J. M. Murry. Keats and Shakespeare, p. 240).

<sup>42</sup> Характерно, что Т. С. Элиот, «мэтр» английского декаданса, становится втупик перед изречением Китса, завершающим «Оду к греческой вазе»:

Beauty is Truth, Truth Beauty,— that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

По его мнению, это «серьезный порок прекрасного стихотворения; а причина этому, очевидно, или в том, что я не понимаю этого



глубокой жизненности и человечности его романтической поэзии.

Характерная подробность: английский литературовед Гэррод, провозглашая, что с его точки зрения, Китс велик «только тогда, когда чувственные ощущения (*the senses*) поглощают его, когда он обретает истину в красоте, иными словами, когда он вовсе не заботится о поисках истины»<sup>43</sup>, признается, что, вероятно, главным противником такой концепции был бы... сам Китс: «Говоря это, я более всего опасаясь возражений самого Китса, который, как мне представляется, никогда не успокаивался в своем совершенстве, но всегда замыслил побег... в мир, резко противостоящий тому чисто воображаемому миру, в котором только и мог действительно развиваться его талант»<sup>44</sup>.

«Нигде у Китса мы не избавлены от этих возвратов к реальному,— сетует Гэррод.— Едва успеет он создать нечто яркое и совершенное в мире чистого воображения, как прежние голод и жажда «реальности» овладевают им. Философия, политика, деятельность, характеры,— все они постоянно зовут его из присущей ему сферы в такие области творчества, где он может быть только бессильным и несчастным»<sup>45</sup>.

Наблюдения Гэррода тем более заслуживают внимания, что они сделаны явно скрепя сердце: почтенному профессору очень хотелось бы удержать поэта в безопасном, хотя и искусственном мире «чистого» воображения.

Не таким невинным мечтателем представлялся Китс его современникам.

«Он принадлежал к скептической и республиканской школе; отстаивал новшества, которые прокладывали себе дорогу в его время, находил недостатки во всем, прочно установленном. Я, напротив, любил учреждения моего отечества»<sup>46</sup>,— не без самодовольства вспоминал впоследствии один из друзей Китса, Джордж Фелтон Мэтью.

---

утверждения или же в том, что оно неверно» (см. кн.: Earl R. Wasserman. *The Finer Tone: Keats Major Poems*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1933, p. 13.

<sup>43</sup> H. W. Garrod. *Keats*. Second edition. Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 5.

<sup>44</sup> Там же, стр. 21.

<sup>45</sup> Там же, стр. 58.

<sup>46</sup> Там же, стр. 22.



Другой его приятель, пастор Бенджамин Бэйли, у которого Китс гостил в Оксфорде в 1817 г., в период работы над поэмой «Эндимион», в письме 1820 г. к Тэйлору, издателю Китса, скорбел о нерелигиозности поэта; по ханжескому выражению Бэйли, Китс «заменял Призраком Чести истину и сущность Религии»<sup>47</sup>.

Дороти Хьюлетт, американский биограф Китса, не без оснований высказывает предположение, что в числе причин, сделавших Китса столь непопулярным в консервативных литературных кругах его времени, был и его политический радикализм. Она ссылается, в частности, на вступительные строки третьей книги «Эндимиона», содержащие гневное сатирическое обличение ничтожества тех, кто порабощает и эксплуатирует народы:

There are who lord it o'er their fellow-men  
With most prevailing tinsel: who unpen  
Their baaing vanities, to browse away  
The comfortable green and juicy hay  
From human pastures;  
...they still are dight  
By the blear-eyed nations in empurpled vests,  
And Crowns, and turbans<sup>48</sup>.

«Подобные речи,— замечает Хьюлетт,— были так же опасны и так же неприятны для богатых и фешенебельных покупателей книг, как коммунизм — сегодня»<sup>49</sup>.

Послание «Моему брату Джорджу» (1816), где двадцатилетний Китс мечтал о том, как его стихи, подобно суровому сигналу тревоги, дойдут до слуха патриотов и заставят их обнажить оружие, было, в этой своей части, может быть, скорее отголоском классицистической риторики XVIII в., чем выражением живой самостоятельной поэтической мысли. Не столь уж велико

---

<sup>47</sup> Dorothy Hewlett. Adonais. A Life of John Keats. New York, Bobbs-Merrill C°, 1938, p. 122.

<sup>48</sup> «Есть такие, что властвуют над своими собратьями-людьми, рядясь во всемогущую мишуру; они дают волю своему блеющему тщеславию и пасутся, поедая в свое удовольствие сочную зеленую траву на человеческих пастбищах; ...ослепленные народы все еще облачают их в пурпур, в короны и турбаны».

<sup>49</sup> Dorothy Hewlett. Adonais. A Life of John Keats, p. 179.



и художественное значение таких ранних произведений гражданской лирики Китса, как «Строки, написанные в годовщину реставрации Карла II» (1815) и сонеты по поводу освобождения Ли Гента из тюрьмы (1815), «О мире» (1815), «Против пошлых суеверий» (1816) и «Костюшко» (1816); но они обладают неоспоримой ценностью биографических документов, свидетельствующих о политическом радикализме и религиозном свободомыслии молодого поэта.

Письма Китса полны откликов на политические события современности. Он принимает горячее участие в судьбе Р. Карлайля и В. Хона, радикальных издателей, которые непрерывно подвергались арестам и судебным преследованиям. По поводу одного из судебных процессов по делу Карлайля он проникательно подмечает, что реакционеры «в конце концов боятся выступить с обвинением; они боятся его самозащиты; она получила бы огласку во всех газетах империи; это приводит их в трепет: процессы разожгли бы пламя, которое им не потушить»<sup>50</sup>.

С сочувствием говорит он о молодом Занде, немецком студенте, убившем изменника Коцебу (кинжал Занда воспел и Пушкин).

Отзывы Китса о столпах реакции — герцоге Веллингтоне, лорде Каслри и других — полны презрения. Он предлагает ввести в обиход как «аминь ко всякой глупости» шуточный припев народной песенки: «*Twang dillo dee*». «Хорошо было бы написать это «Тванг-дилло-ди» на спине у лордов Веллингтона, Каслри, Каннинга и многих других, вместо того, чтобы увешивать их орденами»<sup>51</sup>.

Это отвращение к военщине, не раз выраженное и в стихах и в письмах, помогало ему трезво судить о Наполеоне и об отношении к нему реакции, приписывавшей себе все лавры победы над низложенным императором и изображавшей самую эту победу — как провиденциальное торжество добра над злом. «Несмотря на то участие с каким либералы относятся к Наполеону, — пишет Китс, — я не могу не считать, что он принес больше вреда делу свободы, чем мог бы принести кто-либо другой. Это

---

<sup>50</sup> Letters, p. 407 (письмо Джорджу и Джорджиане Китс от 17—27 сентября 1819 г.).

<sup>51</sup> Там же, стр. 455 (письмо невестке Джорджиане Августе Китс, 17 января 1820 г.).



не значит, что джентльмены, придерживающиеся божественного права, сделали или намерены сделать что-нибудь хорошее,— нет, они воспользовались его уроками и теперь продолжают все дурное, что он мог бы еще сделать, но ничего хорошего.— Наихудшее дело, им совершенное, заключается в том, что он научил их, как организовывать свои чудовищные армии...»<sup>52</sup>.

Отношение Китса к либералам с годами становилось все более критическим. Ли Гент, которого он воспел в своем раннем сонете как гордого духом правдолюбца, вызывал в нем возрастающее раздражение своим самодовольством и мелочностью интересов. За демагогической шумихой либеральных газетных статей и застольных спичей он чувствовал отсутствие подлинного большого героического дела. В том же цитированном выше письме брату и невестке, где он писал о своем несогласии с либералами по поводу Наполеона, он резко противопоставляет своекорыстия и тщеславию либеральных деятелей героический дух английской революции XVII в. У нас, пишет он, «много таких, как Гент, которым хотелось бы, как людям со вкусом, чтобы дела у нас шли лучше; много таких, как сэр Ф. Бэрдетт, которые любят председательствовать на политических обедах,— но нет никого, кто был бы готов страдать в безвестности за свое отечество. Худшие из наших людей руководствуются своей выгодой; лучшие — тщеславием. У нас нет Мильтонов, нет Олджернонов Сиднеев... Мы дышим своего рода канцелярской атмосферой. Все области государственной жизни далеки от той простоты, в которой заключена величайшая сила. В этом отношении между нынешним правительством и правительством Оливера Кромвеля — такая же разница, как между 12-ю римскими таблицами и томами гражданского законодательства, составленными Юстинианом»<sup>53</sup>.

Сравнительная недифференцированность политических партий и направлений буржуазно-демократического лагеря в этот период, когда под общим знаменем борьбы за парламентскую реформу выступали представители, по сути дела, весьма далеких и даже противоположных друг

<sup>52</sup> Там же, стр. 235 (письмо Джорджу и Джорджиане Китс 14—31 октября 1818 г.).

<sup>53</sup> Там же, стр. 234.



другу классов, не могла не затруднять политического развития и самоопределения молодого Китса. Он интересовался освободительными народными движениями своего времени и сочувствовал им <sup>54</sup>, но стоял от них гораздо дальше, чем Байрон или Шелли. Это особенно обостряло противоречие между его совершенно искренними порывами к служению человечеству и возможностями их реального воплощения в практических политических формах. Готовый по его словам, «броситься в Этну ради большого Общественного Блага» <sup>55</sup>, он лишь скрепя сердце соглашался «писать с либеральной точки зрения, для тех, кто мис за это заплатит» <sup>56</sup>, и так и не осуществил этого намерения.

Как и все передовые поэты-романтики его времени, Китс сознавал, что живет в период великих перемен, огромных общественных сдвигов и потрясений. Но это сознание было еще настолько романтически-отвлеченным, что молодому поэту удавалось более гармонично и с большей художественной выразительностью воплотить его в титанической символике «Гипериона» и позднейшего «Падения Гипериона» или некоторых стихотворений

---

<sup>54</sup> Так, например, как и подавляющее большинство передовых людей своего времени, он был потрясен кровавой «манчестерской бойней» 1819 г. и с глубоким удовлетворением встретил ту массовую демонстрацию, какую демократический Лондон приветствовал известного радикального политического деятеля борьбы за реформу Генри Гента (его не надо смешивать с его однофамильцем Ли Гентом), выступавшего на печально знаменитом митинге в Питерсфильде и обвиненного правительством в подстрекательстве к мятежу. «Потребовались бы целый день и стопа бумаги, чтобы рассказать вам все это сколько-нибудь подробно,— писал он брату и невестке.— Скажу только, что, по здешним подсчетам, 30 тысяч человек вышли на улицу ему навстречу. Толпы народа выстроились на всем расстоянии от «Ангела» в Излингтоне до «Короны и якоря» ...» (Letters, p. 407—408, письмо Джорджу и Джорджиане Китс от 17—27 сентября 1819 г.).

Вскоре после смерти Китса газета «Морнинг кроникл» 27 июля 1821 г. опубликовала письмо неизвестного корреспондента, сообщавшего, что Китс мечтал, проживи он несколько лет дольше, уехать в Южную Америку и написать там поэму о свободе (Letters, p. 488, примеч.). Южная Америка, как известно, привлекала в эту пору и Байрона как страна, где бурно развивалось национально-освободительное движение.

<sup>55</sup> Там же, стр. 131 (письмо Дж. Х. Рейнольдсу от 9 апреля 1818 г.).

<sup>56</sup> Там же, стр. 395 (письмо Чарльзу Брауну, 23 сентября 1819 г.).



(как, например, известный сонет к Хэйдону (1816), где Китс пишет о передовых людях своей эпохи, которые «дадут миру иное сердце и пульс иной», и об отдаленном «гуле могучих сдвигов», предвещавшем великие перемены в жизни народов), чем в более прямых и непосредственных откликах на социально-политическую современность. Незаконченный фрагмент сатирической героикомической поэмы «Колпак и бубенцы» (The Cap and Bells) — последней вещи, над которой работал поэт в 1819—1820 гг., — пожалуй единственное мертворожденное из всех произведений Китса<sup>57</sup>. Хотя оно и полно пасмешливых намеков на самые последние скандальные происшествия при дворе принца-регента, в министерских кругах и литературных салонах, эти частные «реальности» не объединяются большой, обобщающей идеей. Когда же у Китса возникали эти обобщающие догадки или прозрения, ему еще не хватало опыта, не хватало реального общественно-исторического обоснования для того, чтобы выразить их в пластически-образной и вместе с тем социально-типической форме. Он и сам признавал это. Замечателен в этом отношении, например, его стихотворный экспромт «О пряди волос Мильтона»<sup>58</sup> (1818). Вдохновленный героическими «творениями и жизнью» Мильтона, Китс признается, что еще не созрел для того, чтобы достойно воспеть его. Лишь тогда, когда он распрощается со всем «ребяческим» в своей поэзии, когда страсти умудрят его, когда он насытится философией и *«обезумеет, прозревая будущее»*<sup>59</sup>, — только тогда станет он достойным этой ве-

<sup>57</sup> Трагедия «Оттон Великий», также очень слабая, вряд ли может рассматриваться как самостоятельное произведение Китса: он лишь перелагал белым стихом акт за актом, явление за явлением, тот весьма мелодраматический сценарий, который составлял ему его друг, Чарльз Браун, считавший себя авторитетом в делах театра, поскольку на Дрюри-лейнской сцене была поставлена в 1814 г. его оперетта из русской жизни «Неренский или дорога в Ярославль».

<sup>58</sup> Эта реликвия попала в руки Ли Гента, который показал ее Китсу.

<sup>59</sup> Курсив мой. — А. Е. Вот эти строки в подлиннике:

When every childish fashion  
Has vanish'd from my rhyme  
Will I grey-gone in passion,  
Give to an after-time



ликой темы. До тех пор напрасны его творческие муки, поэтический пыл и порывы; и много лет он должен еще молчать... Так пишет Китс в этом стихотворении.

В письмах Китса встречаются замечательные рассуждения о судьбах народов, свидетельствующие, что, подобно другим передовым умам своего бурного, богатого революционными потрясениями времени, он стихийно улавливал диалектику истории.

В письме-дневнике, адресованном брату и невестке (17 марта 1819 г.), Китс сопоставляет свои впечатления от двух недавно прочитанных им книг — «Век Людовика XIV» Вольтера и «История Америки» Робертсона. Это дает ему повод для печальных размышлений: человечество несчастно и в первобытном своем состоянии; а приобщение к цивилизации несет ему вместе с новыми благами новые прежде мучения; «на каждом этапе, на каждом подъеме его поджидают новые бедствия»<sup>60</sup>. Здесь Китс склонен вообще пессимистически решать вопрос о возможности действительного прогресса: даже если мысленно допустить установление всеобщего блаженства на земле, рассуждает он, то уже сознание того, что все они — смертны, не даст людям наслаждаться всею полнотой счастья. Но он отвергает вместе с тем и традиционное религиозное учение о земном мире как о «долине слез», «откуда мы будем искуплены по некоему господнему соизволению и взяты на небо. Что за мелочное, узкое, ограниченное представление!» — с негодованием восклицает Китс. Он предпочитает стоически рассматривать существующий мир как «долину воспитания души»<sup>61</sup>, где сердце и разум, испытывая и познавая друг друга в бесчисленных страданиях и заботах, формируют человеческую личность.

---

Hymning and Harmony

Of thee, and of thy Works and of thy Life:

But vain is now the burning and the strife —

Pangs are in vain — until I grow high-rife

With old Philosophy

And mad with glimpses of futurity!

For many years my offerings must be hush'd...

<sup>60</sup> Letters, p. 335.

<sup>61</sup> Там же, стр. 335—336.



В несколько более позднем письме-дневнике (18 сентября 1819 г.) Джон Китс снова делится с Джорджем и с Джорджианой Китс своими размышлениями о противоречивом ходе истории человечества. Он говорит о «трех великих переменах», которые произошли в жизни общества со времен средневековья; «Первая перемена была к лучшему, вторая — к худшему, а третья — опять-таки к лучшему. Первая заключалась в постепенном уничтожении тирании вельмож, когда короли поняли, что им выгодно расположить к себе простой народ, возвысить его и поступать с ним справедливо... Перемена к худшему в Европе состояла в следующем. Короли забыли о том, что они обязаны массам (the Multitude). Обычай сделал вельмож покорными слугами королей. Тогда короли обратились к вельможам как украшению и опоре своей власти и отвернулись от народа... Во всех государствах наступил период долгой борьбы королей за уничтожение всех народных привилегий. Англичане были единственным народом в Европе, который упрямо воспротивился этому. При Генрихе VIII они были рабами; но при Вильгельме III они были свободны, в то время как французы были жалкими рабами Людовика XIV. Пример Англии и сочинения либеральных писателей во Франции и в Англии посеяли семена сопротивления этой тирании, и это сопротивление росло под землей, пока не вырвалось наружу в виде французской революции. Революция эта окончилась несчастливым. Это положило конец быстрому развитию свободомыслия в Англии; и возбудило у нас при дворе надежды на возвращение назад, к деспотизму XVI столетия. Этим событием воспользовались, чтобы всячески подавить наши свободы. Распространили ужасающие предубеждения против каких-либо новшеств и преобразований. Нынешняя борьба в Англии ведется народом для того, чтобы рассеять эти предубеждения. Народ был побуждаем к этому своими бедствиями. Может быть, в этом отношении, теперешние бедствия нашей нации — к лучшему, как ни ужасно переживать их»<sup>62</sup>.

Здесь, как видим, в сознании Китса побеждает надежда на то, что противоречия общественного развития движут историю вперед, на благо народов. Мысль его волнуют

---

<sup>62</sup> Там же, стр. 406—407.



те же вопросы, которые волновали и Байрона, и Шелли, — он тоже хотел бы постигнуть те подспудные, скрытые закономерности прогресса, которые зачастую мучительным, кровавым образом пролагают себе дорогу, ведя человечество вперед от одних общественных форм к другим.

Но эти духовные поиски и догадки выражались в творчестве Китса гораздо более романтически-опосредствованно и созерцательно, чем у Байрона и Шелли.

Сравнивая Китса с этими его современниками — великими поэтами английского революционного романтизма Байроном<sup>63</sup> и Шелли, — можно сказать, что если в их поэзии преобладал пафос раскрепощения действия, мысли и чувства, то основным пафосом поэзии Китса было раскрепощение эстетического сознания человека.

Впервые после эпохи Возрождения английская поэзия обрела у Китса такое богатство разнообразнейших живых чувственных впечатлений. Краски, звуки, запахи, ощущения тепла и холода, оттенки вкуса и осязания, — все это стало у него предметом и средством поэтического изображения. Китсу свойственна необычайная свежесть и конкретность восприятия материального мира: он предстает у него во всей своей непосредственности и яркости, словно только что омытый дождем. Никто из английских романтиков не был столь страстным поклонником и учеником искусства Возрождения, как Китс. Его поэзия, кажется, исполнена радостного восхищения и богатством всей чувственно воспринимаемой действительности и великоле-

---

<sup>63</sup> Китс ценил Байрона по преимуществу лишь как поэта «сладкой скорби»; горечь байроновской сатиры, пафос его общественного негодования остались чужды Китсу, как видно, в частности, и из его резко отрицательного отзыва о первых песнях «Дон Жуана», которые он читал во время предсмертного путешествия в Италию. Эта односторонность в восприятии Байрона сказывается и в раннем сонете Китса, ему посвященном.

О Байрон! Песнь твоя так горестно-нежна!

Так сладостно твоя участливость живая

Врачует сердце, грусть и нежность навеяв.

Лишь тронул арфу ты — и звонкая струна

Тоскует и пост, тобой пробуждена.

(Перевод В. Левика)

Правда, этот ранний сонет относится к концу 1814 г., когда Байрон был еще известен по преимуществу лишь как автор двух песен «Чайльд Гарольда» и первых «восточных поэм».

Серьезные творческие разногласия возникли и между Китсом и Шелли.



нием самих познавательных возможностей человеческой природы. К творчеству Китса, не боясь анахронизма, хочется отнести известные слова Маркса о Бэконе, у которого «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»<sup>64</sup>.

Он хочет облечь в слова все, что доступно человеческим ощущениям,—

All that was for our human senses fitted

(«Сон и поэзия»)

«Поэзия,— пишет он,— должна поражать не оригинальностью, а щедрым изобилием (a fine excess)...» Образы должны представлять перед читателем во всей своей естественной красоте, «естественной, как солнце, и так же как солнце озарять его...»<sup>65</sup>.

В горячности, с какою начинающий Китс, ополчаясь против всяких попыток догматической регламентации искусства и ограничения его свободы, обрушивался на таких законодателей нормативной, рационалистической эстетики классицизма, как «какой-то Буало»<sup>66</sup> и его английские последователи, было, конечно, много наивного. Но Китса менее всего занимала в эту пору задача определения исторических заслуг классицизма. Его возмущал разрыв между всем богатством действительной жизни и поэзией эпигонов, связанной «заплесневелыми законами», ставшей маской для «тысячи ремесленников», механически строгающих свои стихи с помощью линейки и отвеса.

«Красота жила. А вы,— вы почему не жили?» — с негодованием обращается он в «Сне и поэзии» к этой «злополучной нечестивой породе» стихотворцев. Романтический призыв Китса к борьбе против всяческих эстетических «правил» и «законов»<sup>67</sup> был вместе с тем и призывом искать красоту во всей полноте и многообразии чувственно познаваемой жизни.

Современные поборники идеалистической эстетики декаданса охотно приписывают Китсу отрыв образа (якобы

---

<sup>64</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 143.

<sup>65</sup> Letters, p. 108 (письмо Джону Тейлору от 27 апреля 1818 г.).

<sup>66</sup> «Сон и поэзия».

<sup>67</sup> «Творческое должно создаваться творчески»,— восклицает он в письме Хессу 9 октября 1818 г. (Letters, p. 223).



приобретающего у него полную независимость и «самодостаточность») от мысли и чувства<sup>68</sup>. Это одинаково неверно и по отношению к творчеству Китса и по отношению к его взглядам на искусство.

Сенсуализм Китса послужил ему хорошим противоядием против того мистического иррационализма, в тупик которого пришли и Вордсворт, и Кольридж в своей реакции против просветительства. Сознывая и преодолевая ограниченность просветительского рационализма, Китс вместе с тем наследует тот стихийно-материалистический дух, который был присущ английской реалистической литературе Просвещения<sup>69</sup>.

Естественнонаучное образование, им полученное, укрепляло эти стихийно-материалистические тенденции в его эстетике. «Каждая область знания — превосходна и рассчитана на то, чтобы составить часть великого целого. Я так убежден в этом, что рад тому, что не отдал свои медицинские книги; я буду просматривать их снова, чтобы сохранить то темное, чему я из них научился», — пишет Китс своему другу Рейнольдсу 3 мая 1818 г., уже год спустя после выхода своего первого сборника стихотворений и через два года после того, как он решил навсегда оставить медицину как профессию. Знаменательно и продолжение письма, свидетельствующее о том, как далек был Китс от присущего романтикам «Озерной школы» идеалистического бунта против позитивного знания. «Широкие познания, — продолжает Китс, — необходимы мыслящим людям — они успокаивают горячку и жар и, расширяя кругозор мысли, облегчают Бремя Тайны...<sup>70</sup>. Разница между острыми ощущениями (high Sensations) при наличии знания и без него, как мне кажется, заключается

---

<sup>68</sup> «Его (Китса) занимало прежде всего не выражение идеи или изъятие чувства, а создание образа, который, в окружении меньших родственных образов, намекал бы на настроение и мысль поэта» (George N. Shuster. *The English Ode from Milton to Keats*. N. Y. Columbia University Press, 1940, p. 269).

<sup>69</sup> Любопытно, что Китс отдавал предпочтение Смоллету и Фильдингу перед Вальтером Скоттом, ссылаясь при этом на то, что Смоллет низводит на землю и «разрушает то, что другим людям продолжало бы казаться романтикой» (Letters, p. 77, письмо братьям от 5 января 1818 г.).

<sup>70</sup> «The Burden of Mystery» — слова Вордсворта (стихотворение «Гинтерское аббатство»).



в следующем — в последнем случае мы непрестанно то падаем на глубину в десять тысяч фатомов, то снова взлетаем, гонимые ветром, испытывая при этом весь ужас бескрылого существа; в первом же случае, на плечах у нас вырастают крылья, и мы бесстрашно несемся в воздухе и в пространстве»<sup>71</sup>.

Эта хвала Знанию в устах молодого поэта-романтика замечательна, как замечательны и приведенные выше слова его о том «великом целом», в котором сливаются все области знания. Именно к *цельности* восприятия, воссоздания и истолкования мира и стремится в своем творчестве Китс.

Эта жажда цельности и полноты проявляется у него и в смелом расширении самих границ поэзии, и в стремлении воссоединить, понять как единое, гармоническое целое законы движения объективного и субъективного мира, бытия и сознания.

Его сонет «Кузнечик и сверчок», написанный экспромтом на заданную тему, в шутку, на пари с Ли Гентом, — великолепная победа этого новаторского поэтического воссоединения великого и малого в образе огромной обобщающей силы. Что, казалось бы, может быть мельче, обыкновеннее и незаметней, чем эти чуть слышные звуки — стрекотанье кузнечика, трещанье сверчка, — но Китс радостно улавливает в них голос живой природы и, переходя от малого к бесконечно большому, славит их, как частицу неумирающей поэзии земли. Мастерство этого сонета именно в том, как естественно и гармонично, без всяких дидактических натяжек и «швов», два крошечных этюда зимней и летней природы перерастают в ликующий гимн во славу земного бытия:

Вовеки не замрет, не прекратится  
Поэзия земли. Когда в листе,  
От зноя ослабев, умолкнут птицы,  
Мы слышим голос в скошенной траве  
Кузнечика. Спешит он насладиться  
Своим участием в летнем торжестве,  
То зазвенит, то снова притаится  
И помолчит минуту или две.

---

<sup>71</sup> Letters, p. 140.



Поэзия земли не знает смерти.  
 Пришла зима, в полях метет метель,  
 Но вы покою мертвому не верьте:  
 Трещит сверчок, забившись где-то в щель.  
 И в ласковом тепле нагретых печек  
 Нам кажется — в траве звенит кузнечик.

(Перевод С. Я. Маршак)

Тем же гармоническим взаимопроникновением обобщающей поэтической мысли и живых чувственных впечатлений, с которыми она сливается вместе в едином целостном образе, отмечены и другие сонеты Китса! Нельзя не вспомнить в связи с ними определения Кольриджа, считавшего, что сонет — «небольшое стихотворение, в котором развито какое-то одинокое чувство», — имеет своим обязательным характерным признаком «унылый эгоизм» (*querulous egotism*)<sup>72</sup>.

Как противоречат этому определению лучшие сонеты Китса! Каким бы острым — и иногда трагически мучительным — ни было пронизывающее их субъективное лирическое чувство, в них все же (за исключением, может быть, только последнего сонета — скорбного прощания с любовью и жизнью) перед читателем предстает и величие объективного мира. Замечательным примером может служить поистине новаторский для своего времени сонет «При первом знакомстве с Гомером Чапмена»<sup>73</sup>.

Бродя среди паречий и племен  
 В сиянье золотом прекрасных сфер,  
 В тиши зеленых рощ, глухих пенечер,  
 Где бардами прославлен Аполлон,

<sup>72</sup> Цит. по кн.: Claude Lee Finney. *The Evolution of Keats' Poetry*. Vol. I. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1936, p. 53.

<sup>73</sup> Китс, как и большинство английских писателей его времени, читал Гомера в переводе Александра Попа, гладком, но полном условных перифраз и очень далеком по всему своему духу от древнего эпического подлинника. Осенью 1816 г. друг Китса, Чарльз Кауден Кларк, познакомил его со старым переводом Гомера, принадлежавшим современнику Шекспира Чапмену. Перевод этот привел Китса в восторг: смелые и резкие обороты языка Чапмена, эпическая суровость его стиха позволили ему впервые по-настоящему оценить героическое величие поэм Гомера. Вернувшись домой от Кларка, Китс, под свежим впечатлением, написал свой сонет.



Я слышал о стране былых времен,  
 Где непреклонно властвовал Гомер,—  
 Но лишь теперь во мне звучит размер,  
 Которым смелый Чапмен вдохновен.  
 Я — звездочет, который видит лик  
 Неведомой планеты чуждых стран,  
 Я — словно Кортес в тот бессмертный миг,  
 Когда, исканьем славы обуян,  
 С безмолвной свитой он взошел на пик  
 И вдруг увидел Тихий океан.

(Перевод Игн. Ивановского)

Эстетическое наслаждение — своего рода духовное открытие, пережитое поэтом, впервые почувствовавшим суровую героическую красоту древнего эпоса, — передано здесь в образах поразительной объективной конкретности, весомо и зримо. Если в сонете «Кузнечик и сверчок» лейтмотив — «поэзия земли не знает смерти» раскрывался в двух миниатюрных зарисовках зимнего и летнего пейзажа, то здесь главная поэтическая идея стихотворения — радость первооткрытия духовной, эстетической красоты — воплощается в двух драматических сценах, которые Китсу с удивительным лаконизмом удалось вместить в тесные рамки сонета. Астроном, глазам которого впервые предстает новое светило, конквистадор, перед которым после долгих скитаний, открылись просторы неведомого Тихого океана — с ними сравнивает себя поэт. Замечательно при этом, как (точно так же, как и в «Кузнечике и сверчке»), не повторяясь, сливаются воедино начальная часть и финал сонета. Образ океанских просторов, представших «орлиному взору» Кортеса, смыкается с другим символическим образом других необъятных далей, которым открывается сонет. Это — те «золотые страны» и острова искусства, по которым много странствовал поэт, пока не вдохнул впервые «вольный воздух» (*pure serene*) тех широких просторов, над которыми царит Гомер.

Это стремление сблизить, слить воедино духовное с чувственно-конкретным, материальным, постоянно проявляется в поэзии Китса. Так, например, сонет, написанный экспериментом на титульном листе поэмы Чосера «Лист и цветок»<sup>74</sup>, построен целиком на уподоблении повество-

<sup>74</sup> Кларк заснул над этой книгой; Китс вписал в нее свой сонет украдкой, пока его друг спал.



вания средневекового поэта «маленькой рожице». Китс пишет о «медовых строках», которые сплетаются как ветви, откуда падают свежие капли росы; о мелодии стиха, которая вьется прихотливо, как следы прыгающей по песку коноплянки. «Поэзия — дождь света», — пишет он в поэме «Сон и Поэзия». Гласные у Спенсера «несутся легко и плавно», «как летом птицы над морем» («Послание Чарльзу Каудену Кларку»). Сон в изображении Китса «поворачивает ключ в смазанном замке и запирает притихшую шкатулку души» (сонет «К сну»). А недоумение зрителя, впервые созерцающего обломки древних мраморных изваяний Акрополя, он передает через образ больного орла, который тоскливо смотрит в небо, куда ему не подняться («Впервые увидев изваяния Элигина»).

«Сонет о сонете» — замечательный образец того, с какой пластической, осязаемой и зримой конкретностью Китс пишет о самом процессе поэтического творчества:

Уж если суждено словам брести  
В оковах тесных — в рифмах наших дней,  
И должен век свой коротать в плену  
Сонет певучий, — как бы нам сплести  
Сандалии потоньше, понежней  
Поэзии — для ног ее босых?

(Перевод С. Я. Маршака)

Желая пояснить свою мысль о чисто созерцательном характере стихотворения Вордсворта «Цыгане», Китс говорит, что это — «своего рода эскизный интеллектуальный ландшафт, а не поиски Истины»<sup>75</sup>. С другой стороны, стремясь передать своему брату то впечатление, которое произвела на него природа озерного края, он пользуется словом «интеллект» применительно к действительному пейзажу: «Что поражает меня больше всего — это тон, колорит известняка, камней, мха, лишайника; или, если можно так выразиться, интеллект, облик этих мест. Просторы, величие гор и водопадов, — все это ясно воображаешь, еще не видя их; но этот облик или интеллектуальный тон превосходит всякое воображение...»<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Letters, p. 56 (письмо Б. Бейли, 1817 г. октябрь).

<sup>76</sup> Там же, стр. 156—157 (письмо Томасу Китсу от 25—27 июля 1818 г.).



Античная мифология, которой, так сказать, пропитано все творчество Китса и особенно ранние его поэтические опыты, не была для него привычной литературной условностью, как для большинства поэтов XVIII в. Населяя природу множеством прекрасных поэтических живых существ (для Китса, вспоминал о нем один из его друзей, в каждом дереве жила своя дриада), он как бы облакал в пластические, чувственно-конкретные образы свое представление о единстве и движении всего сущего. Мифологическая фантастика приходила к нему на помощь и тогда, когда он искал художественные средства, чтобы выразить свое ощущение неизбежности огромных исторических сдвигов, столкновений старого и нового: мифы о борьбе титанов с олимпийскими богами послужили для него в «Гиперионе» таким же отправным пунктом, как Библия — для Мильтона в «Потерянном рае».

По мере того как мужало дарование Китса, мифологическое образотворчество приметно отступало на второй план в его поэзии. В «Изабелле», в «Кануне св. Агнесы» уже действуют только люди, и в последнем, незаконченном варианте «Гипериона» в качестве главного героя на авансцену выступает уже не один из богов или титанов, а простой человек, безымянный поэт.

Ода «Осень» (1819) — одно из самых последних законченных произведений Китса, — сохраняя всю столь характерную для него полноту и целостность чувственного восприятия мира, соткана из образов, совершенно жизненных, лишенных всякой мифологической условности. Осень предстает перед поэтом в виде простой крестьянки, ~~он видит~~ ее то в риге, подле веялки, то в поле, уснувшей на недожатой полосе, то за изготовлением сидра у пресса, из-под которого сочится яблочный сок. Но и здесь, в этой последней оде Китса, звучит, как его поэтическое завещание, тот же жизнеутверждающий мотив, что и в раннем «Кузнечике и сверчке»: осень предстает у него не как пора увядания, а как пора зрелости и изобилия, у которой есть «своя музыка», своя поэзия:

Где песни вешних дней? Ах, где они?

Другие песни славят твой приход:

Когда зажжет закатные огни

Над опустевшим жнивьем небосвод,—



Ты слышишь, роem комары звепят  
За ивами — там, где речная мель,  
И ветер вдаль несет их скорбный хор...  
То донесутся голоса ягнят,  
Так выросших за несколько недель,  
Малиновки задумчивая трель  
И ласточек прощальный разговор.

(Перевод С. Я. Маршакa)

Но писал ли Китс о нимфах и титанах или о девонширских крестьянках («Дева Девона, куда ты спешишь?») и о героях народных баллад — храбром Робин Гуде с его подругой Мэриен и всеми его удалыми молодцами («Робин Гуд»), или о самом себе, о муках и радостях своей творческой духовной жизни, — всюду его поэзия вдохновлялась все тем же эстетическим идеалом цельности и полноты ощущения и восприятия мира. Нельзя не согласиться с О. Холмской, подчеркивающей значение этого начала в художественном наследии Китса.

«Буржуазный человек XIX века, — пишет она, — мыслил уже только застывшими, разделенными пропастью антиномиями: чувственный мир и мир духовный, пассивный мир наслаждения и аскетический — действия, педифференцированное плотское ощущение и отвлеченная, аналитическая мысль. Целостный человек, еще живший в произведениях великих писателей елизаветинской поры, был уже позабыт.

Именно тут ключ к Китсу и его загадочным для тех, кто плохо его слушал, формулам, вроде пресловутого: «красота есть истина, а истина есть красота» в оде «К греческой вазе» или: «я за жизнь ощущений, а не жизнь мыслей!» (из письма к Бэйли), в которых если их честно читать, не вырывая из контекста, нет выбора между пассивным ощущением и активной мыслью, но где чувственное переживание становится орудием, а чувство красоты — этапом живого познания мира. Должно быть, в том и заключается секрет необыкновенной, на продолжении столетия все возрастающей притягательности Китса, что в нем жила и стремилась реализоваться эта позабытая буржуазным обществом целостность человека»<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> О. Холмская. Джон Китс (К столетию десятилетия со дня рождения). «Октябрь», 1945, № 10, стр. 184—185.





*К и т с.*

Рисунок Брауна.

Эстетический идеал Китса был антибуржуазен по своей гуманистической природе. «„Доктрина наживы“ (thrift) не согласуется со счастьем», — замечает он. «Для чего были созданы пальцы? Для того, чтобы хватать гинею или для того, чтобы пожимать белую ручку?.. А между тем, в городах человек, если он беден, выключается из среды своих ближних (is shut out from his fellows), а поселянка, если она не заботится о наживе, по необходимости



живет в грязи и нищете. — Этого требует современное состояние общества, и это убеждает меня в том, что мир еще очень юн и погружен в невежество. Мы живем в *варварском веке*»<sup>78</sup> (курсив мой. — А. Е.).

Знаменательно, что это обличение буржуазного «века варварства» следует в письме Китса из Шотландии непосредственно за печальными размышлениями о горькой судьбе Роберта Бернса, поэта, столь враждебного по духу всего своего творчества, собственнической «доктрине наживы».

Восхищаясь благородством своих героев — поэтов, художников, борцов освободительного движения (сонет «Костюшко», сонеты к Хэйдону и Ли Генту, стихи о Бернсе и Чаттертоне), Китс не находит ничего, кроме молчания или насмешки для официальных «героев» буржуазно-аристократической Англии — для ее политиков, полководцев, служителей церкви. «Величие мыслей, рвение к добру, любовь к славе живут среди неизвестных людей, в зловонных переулках и в лесной глуши», — пишет он в сонете «К Хэйдону» (1816). — «Именно там, где меньше всего ожидаешь найти понимание истины, можно часто встретить такую целеустремленность, которая должна была бы устыдить и утешить жалкое племя богачей (a money mong'ring pitiable brood)».

Та же мысль о бескорыстии подлинного героизма повторяется не раз и в письмах поэта<sup>79</sup>.

Те строфы «Изабеллы», о которых уже говорилось выше

<sup>78</sup> Letters, p. 173 (письмо Томасу Китсу от 3—9 июля 1818 г.).

<sup>79</sup> «Среди человеческих существ постоянно рождается новый героизм. Жаль только, что мы вынуждены удивляться этому, как будто нашли жемчужину в мусоре. Я не сомневаюсь в том, что тысячи людей, о которых никто никогда не слышал, обладали совершенно бескорыстными сердцами...» (Letters, p. 316, письмо Джорджу и Джорджиане Китс от 14 февраля — 3 мая 1819 г.).

В письме невестке от 13—28 января 1820 г. он пишет: «Чем лучше я узнаю людей, тем больше я ценю в каждом из них полную щедрость (entire liberality)... Слава богу, есть много таких, которые пожертвуют своей выгодой ради друга... Худшие из людей это те, для кого своекорыстные интересы стали страстью» (Letters, p. 452). Несколькими страницами ниже в том же письме он говорит о «ненависти», которую испытывает каждый раз, когда проходит по улицам Сити — деловых, коммерческих кварталов Лондона — и призывает чуму на головы «сынов и дочерей чипсайдских торговцев», — единственная судьба, которой они достойны (Letters, p. 454).



в связи со статьей цитировавшего их Бернарда Шоу, выделяясь как единственное у Китса столь прямое и всестороннее обличие буржуазной эксплуатации, не были, таким образом, и чем-то случайным в его наследии. Особенно важна для понимания антибуржуазного духа творчества Китса строфа XVI — эмоциональная вершина всего этого авторского отступления, — та строфа, где от несколько романтически экзотичного и сбивчивого в подробностях изображения бесчеловечного хищничества флорентийских богачей, братьев героини, поэт переходит непосредственно к ним самим и их общественным притязаниям. Уместно привести этот отрывок целиком:

#### XIV

Она беспечно с братьями жила,  
В наследство получив торговый дом.  
Для них рука бедняцкая ткала,  
Иссушена безрадостным трудом.  
Для них поработанные тела,  
В крови, в поту сгибались под кнутом.  
И, бревна доставая из реки,  
Весь день в воде стояли бедняки.

#### XV

Для них нырял за жемчугом ловец,  
Спасаясь от прожорливых акул.  
Для них тюлень, предчувствуя конец,  
Тоскливо лаял под прицелом дул.  
Для них страдали тысячи сердец,  
Но так же издавая мерный гул,  
Кружилось колесо, и все верней  
Его зубы калечили людей.

#### XVI

Чем тут гордиться? Тем ли, что воды  
В фонтанах больше, чем у нищих слез?  
Чем тут гордиться? Тем ли, что плоды  
Прекрасней, чем родивший их навоз?  
Чем тут гордиться? Тем ли, что труды  
Чужие — так доходны? Вот вопрос!  
Пусть на него ответ они дадут:  
Во имя славы, чем гордиться тут?

(Перевод Игн. Ивановского)



Иные комментаторы не находят ничего лучшего, как с ханжеской снисходительностью сожалеть об «однообразии» этого *пятикратно* повторяющегося в подлиннике вопроса, — как будто здесь можно свести все дело к формальной проблеме риторического приема, использованного поэтом! Китс, конечно превосходно знал, что делал, и был к этому времени достаточно опытным стихотворцем, чтобы не повторять без нужды самого себя; и не к внешним риторическим эффектам стремился он в «Изабелле».

Пятикратное повторение обращенного к надменным флорентинским толстосумам вопроса: «Чем они гордились?» — выражает не только нарастающее презрение и негодование, с каким поэт затем, уже в следующей, XVII строфе, клеймит их «алчную гордость» и «трусливую погоню за наживой» (*gainful cowardice*). Это «повторение» богато, в действительности, новыми и важными оттенками развивающейся отрицающей разоблачительной мысли (ибо вопрос Китса каждый раз предполагает заключенный уже в самой его постановке уничтожающий ответ: им нечем было гордиться). Сама постановка вопроса, однако, меняется от одного раза к другому. Поэт как бы измеряет притязания горделивых собственников различными критериями — социальным, нравственным, эстетическим, — снова и снова, но с разных сторон приходя к выводу о несостоятельности этих притязаний. Сперва он пользуется социальными контрастами («слезы бедняка» — и брызги горделивых «мраморных фонтанов» во дворце богачей; чарующие апельсиновые рощи на горных склонах — и лестницы нищенских трущоб) — и перед читателем предстает общественная изнанка «гордости» денежного мешка, — горестная, вопиющая нищета, дополнение и основа несправедливого богатства. Затем поэт переходит к тому, что для него самого в эту пору было, может быть, даже самым главным — к эстетическому суду над коммерческим буржуазным процветанием. Что драгоценнее — счетные книги флорентинских банкиров или песни древней Греции? — восклицает он. И заключает строфу, в последний раз повторяя — на этот раз «во имя славы» — свой вопрос: так чем же они гордились? — который теперь уже звучит как окончательное и бесповоротное обвинение. Богатые деньгами, буржуазные собственники бедны человечностью, нищи духом —



таков вывод Китса, подразумеваемый и этой строфой, и всем ее контекстом<sup>80</sup>.

В условиях Англии начала XIX в., где ханжество и лицемерная чопорность стали выдающейся чертой национального характера буржуазии, само одухотворение чувственной природы человека, столь характерное для поэзии Китса, уже воспринималось, как вызов общественному мнению. Характерным свидетельством может служить документ, исходивший из «дружественного» источника, — письмо оксфордского приятеля Китса, Бенджамина Бэйли, в эту пору уже ставшего пастором англиканской церкви, адресованное издателю «Эндимона» Тэйлору. Бэйли, предвидя ту бурю нападок, которая (как уже было известно в литературных кругах) готовилась обрушиться на эту поэму, с прискорбием признает, что «в нравственном отношении» Китс, при всей его одаренности, запятнан двумя пороками. Первый — это «неделикатность». Второй заключается в «склонности к омерзительному принципу Шелли, согласно которому чувственная любовь — начало всех вещей... Сколь фальшивый, ложный и опасный вывод...»<sup>81</sup>

Любовь и творчество, сливавшиеся в воображении Китса воедино как способ приобщения человека к Красоте, к «высшей сущности» (*higher essence*, по нередко встречающемуся у него определению), казались ему благороднейшей и даже едва ли не единственной достойной формой человеческого деятельности. В этом с несомненностью проявлялась ограниченность романтизма Китса. Но романтизм этот не был все же всецело созерцательным, всецело пас-

---

<sup>80</sup> Та романтическая, по верная и жизненная в своей основе переоценка буржуазного богатства, которую производит здесь Китс, прокладывала дорогу позднейшей реалистической критике буржуазии. Китс прекрасно понял бы гуманистический пафос теккереевского обличения буржуазных «снобов», «тех, кто низменно восхищается низменными вещами» (по определению автора «Книги снобов»).

По свидетельству его школьного учителя, юный Теккерей «отзывался с благоговением о гении Китса» (см. G. H. Ford. *Keats and the Victorians*, p. 9). Это обстоятельство тем более примечательно, что в ту пору, когда Теккерей был школьником, — то есть в 1820-х годах, — возрождение интереса к Китсу даже в литературных кругах оставалось делом будущего.

<sup>81</sup> Цит. по кн.: C. L. Finney. *The Evolution of Keats' Poetry*, vol. I, p. 221.



сивным. Динамическое, действенное начало присутствует в его творчестве в виде стихийно улавливаемого поэтом столкновения противоречий и бытия и сознания, чаще всего предстоящих у него еще, правда, в виде простых контрастов<sup>82</sup>, но нередко приходящих во взаимосвязь и взаимодействие. Своего рода поэтическим *tour de force*ом, но вместе с тем и выражением принципиального философски-эстетического убеждения Китса в том, что красота раскрывается в столкновении контрастов, служит его стихотворение «Привет тебе, Радость! Привет тебе, Грусть!», где поэт демонстративно приемлет жизнь не в односторонне благостном, идиллическом ее аспекте, а в единстве цветения и смерти, ликования и скорби.

То, что один из исследователей Китса абсолютизирует и возвеличивает в его творчестве под хитроумным наименованием «мистического оксюморона»<sup>83</sup>, было в действительности одним из проявлений отнюдь не «мистического», а, напротив, глубоко жизненного стихийного приближения Китса к постижению противоречивого движения и развития как закона бытия. Роль искусства, как вечно живого начала, черпающего свои образы из жизни и запечатлевающего их наперекор времени и смерти, была одной из постоянных, заветных тем творчества Китса, в трактовке которой проявлялась его тяга к стихийно-диалектическому пониманию мира.

Так, например, в раннем сонете «Впервые увидев изваяния Эльгина», Китс, стремясь передать охватившее его смятение при виде этих поврежденных временем, запечатлевших верования и предания давно умершей цивилизации, но все же еще прекрасных памятников древности, говорит о «неописуемой распре», которая разыгрывается в его сердце: «греческое величие», как солнце над волнующимися морскими просторами, сияет над жестокими разрушениями старого Времени.

В «Оде к греческой вазе» (1819) эта столь важная для Китса мысль развита полно и пластически зримо.

---

<sup>82</sup> «Я могу действовать только, пользуясь прямыми контрастами» (All I can do is by plump contrasts), — писал Китс брату Томасу в цитированном выше письме от 3—9 июля 1818 г. (Letters, p. 173).

<sup>83</sup> Earl R. Wasserman. The Finer Tone: Keats' Major Poems.



Искусство запечатлело вечно юными и живыми порывы и стремления людей древней Греции, давно ставших прахом. Но что дает право эстетствующим комментаторам Китса видеть здесь, как и во многих других произведениях поэта, возвеличивание искусства за счет унижения жизни? Греческая ваза, воспетая поэтом, прекрасна и гармонична, потому что прекрасна и гармонична жизнь, на многие века запечатленная на ней художником. Для непредубежденного читателя «Ода к греческой вазе» звучит не как призыв презрительно отвернуться от жизни ради «чистого искусства», а как радостный и светлый гимн во славу человечности и в жизни, и в искусстве. В догадке о диалектическом взаимодействии искусства и жизни и скрывается ключ к прославленному выводу «Оды к греческой вазе»: «Красота есть Истина, Истина есть Красота. Вот все, что вы знаете и что вы должны знать на земле».

В резких контрастах разворачивается действие поэм Китса «Изабелла», «Канун св. Агнесы», «Ламия».

В «Гиперионе» эти контрасты приобретают уже качественно новый характер. Столкновение гигантских, сверхчеловеческих, но вполне объективных «реальных» в той мифологической образной плоти, из которой лепит их Китс, сил предстает как суровая и вместе с тем прекрасная необходимость бытия, как залог движения вперед, к «новому совершенству», как говорит в поэме Китса древний Океан.

Еще смутное стремление уловить эту объективную диалектику бытия и обобщить ее как принцип искусства лежало, по-видимому, в основе той точки зрения на «безличность» художника<sup>84</sup>, которую он высказывал в некоторых своих письмах. Как видно из воспоминаний современников и из писем самого Китса, он мечтал в будущем посвятить себя драматургии, при этом драматургии «шексиризирующей». Смерть не дала ему для этого времени.

Но если диалектика объективного бытия лишь урывками стихийно улавливалась Китсом, то диалектика поэти-

---

<sup>84</sup> См. письмо Р. Вудхаузу от 27 октября 1818 г. (Letters, p. 227—228). Характерно, что утверждая, будто «поэт... не имеет индивидуальности», Китс, как видно из контекста письма, заостряет это парадоксальное утверждение против «эгоцентрической возвышенности» Вордсворта.



ческого сознания, его противоречивого развития, его побед и поражений составляла постоянный предмет его размышлений и художественного воплощения.

Вряд ли у кого-либо из английских романтиков столь полно и ярко раскрывается самый процесс художественного познания жизни, самый процесс творчества, как у Китса. Лирическое самопознание и самоанализ, авторская исповедь художника, — все это занимает большое место и в произведениях других романтических поэтов, но наряду с иными формами восприятия и изображения действительности. В поэзии Китса неустанные поиски творческой мысли художника, бурная и напряженная жизнь поэтического воображения с его взлетами, прозрениями и кризисами, составляют сами едва ли не главный предмет изображения. Рождение поэта, его судьба, его отношение к миру — сквозная, ведущая тема произведений Китса, начиная с таких ранних поэм как «Сон и поэзия» и «Эндимион» и кончая «Гиперионом» и прославленными одами.]

Проза Китса — его письма — в этом отношении не просто дополняет и поясняет его стихи. Это — в неменьшей степени, чем письма и дневники Байрона и письма Шелли — литературный памятник самостоятельного и неосценимого значения<sup>85</sup>. Полные юмора, проникновенного лиризма и тонкой наблюдательности, эти письма в совокупности воссоздают то, чего не создал Китс, романтический поэт, в своих стихах: *живой характер* — характер самого автора.

В этих письмах к друзьям, к сестре и братьям<sup>86</sup>, к невесте, Фанни Брон встает необычайно привлекательный

---

<sup>85</sup> Современный английский писатель Грэхем Грин полагает, что для английских читателей нашего времени проза Китса имеет даже большее значение, чем его стихи.

<sup>86</sup> Обстоятельства способствовали тому, что Китсу приходилось оживленно переписываться с родными. Часторговец Эбби, опекун молодых Китсов, рано потерявших отца и мать, не желал, чтобы несовершеннолетняя Фанни Китс, жившая в его доме, виделась со своим братом, и всячески препятствовал их встречам: после того, как Китс ошеломил его своим решением отказаться от аптекарского дела ради поэзии, почтенный коммерсант считал его совершенно пропащим человеком. Брат Китса Джордж, едва достигнув совершеннолетия, эмигрировал со своей 17-летней женой Джорджианой в Америку. («Он — слишком независим и свободо-



своей непосредственностью образ юноши из мещанских «низов». Этот аптекарский подмастерье, сын конюха, ставшего содержателем извозного двора, хочет определить свое место в обществе, рвется к мукам и радостям творчества, мечтает о всей полноте земного счастья, мужественно преодолевает бедность, утраты, несправедливые гонения, делая свой «выбор между отчаянием и энергией»<sup>87</sup> и, наконец, стойко встречает свою безвременную смерть.

Письма Китса дают драгоценный материал для суждения о его эстетических взглядах, — вернее, о тех непрестанных, трудных, и для Китса — жизненно-важных поисках, в которых он рос как художник и которые были оборваны на полпути его тяжелой болезнью. Искусство было для Китса — это можно сказать без преувеличений — величайшей реальностью и величайшей ценностью его существования. В этом был его труд, его подвиг и его счастье. Оно поддерживало его в самые горькие периоды жизни, — и, в частности, тогда, когда оскорбительно отвергнутый первыми издателями<sup>88</sup>, непонятый читающей публикой, осмеянный с неслыханной даже для тогдашней английской критики грубостью двумя влиятельными консервативными органами — «Куортерли ревью» и «Блэквуд», — он, казалось, стоял перед лицом крушения своих творческих надежд. Письма Китса показывают, как несостоятельна надолго укоренившаяся в литературе сентиментальная легенда о нем как о бедном, робком и слабом поэте-мечтателе, погибшем, не снеся несправедливых и жестоких нападков критики. Байрон (не любивший Китса при жизни, но позднее отдавший должное его «Гипериону») во многом

---

любив, чтобы преуспевать в отечественной коммерции..., — писал по этому поводу Джон Китс. — Пусть лучше пахнет земля, чем кланяется покупателям». Letters, p. 147, письмо Б. Бейли от 25 мая 1818 г.). Младший брат Китса, Том, умерший от туберкулеза на 19-м году жизни, рано стал инвалидом. Письма-дневники, которые Китс посылал ему из Шотландии во время своего летнего пешеходного путешествия 1818 г., замечательны своей яркостью и разнообразием содержания.

<sup>87</sup> Letters, p. 345 (письмо мисс Джеффри от 31 мая 1819 г.).

<sup>88</sup> Первый томик стихотворений Китса, изданный в 1817 году фирмой братьев Оллиер, раскупался так плохо, что один из рассерженных партнеров в резком письме брату поэта, Джорджу Китсу, предложил ему взять на себя распродажу оставшихся экземпляров, добавив, что некоторые покупатели возвращают им книгу обратно, обвиняя их в «жульничестве».



способствовал созданию этой легенды. Крылатые слова XI песни «Дон Жуана»:

Не странно ль, что душа, частица Мысли вечной,  
Убита может быть статейкою беспечной!

(Перевод Г. А. Шенгели)

надолго приобрели значение популярной эпиграммы.

Отчасти способствовал распространению этой легенды и Шелли, который гораздо лучше, чем Байрон, знал и понимал Китса-художника, но в предисловии к «Адонаису» (элегии на смерть Китса) публично призвал к ответу рецензентов «Эндимиона» как убийц поэта.

Между тем, как видно из его писем, Китс встретил атаку «Куортерли ревью» и «Блэквуд» с хладнокровием и выдержкой, основанными на глубоком сознании своего достоинства: «Все это — лишь вопрос времени (a mere matter of moment), — писал он брату и невестке. — Я думаю, что после смерти я буду среди английских поэтов»<sup>89</sup>. Эта выдержка не имела ничего общего с самодовольством: Китс относился к самому себе с величайшей требовательностью. В письмах к своему издателю, Хесси, в разгаре той травли, которой подвергся «Эндимион», поэт писал: «Я начинаю понемногу узнавать и свою силу, и свою слабость. — Похвалы или брань могут иметь лишь преходящее значение для человека, чья любовь к красоте в абстракции делает его строгим критиком собственных сочинений. Моя собственная домашняя критика была для меня несравненно болезненнее, чем все, что могли бы сделать «Блэквуд» или «Куортерли ревью»...»<sup>90</sup>

То реальное содержание, которое Китс вкладывал в это романтически туманное понятие «любви к красоте в абстракции», очень менялось на разных стадиях его недолгого, но стремительного творческого роста; более того, понятие это получало у Китса иногда почти одновременно

---

<sup>89</sup> Letters, p. 232 (письмо от 14—31 октября 1818 г.).

<sup>90</sup> Там же, стр. 222 (письмо от 9 октября 1818 г.). Сохранился экземпляр последнего сборника поэм Китса («Ламия и другие поэмы», 1820), где вслед за словами издателя, объяснявших, будто бы автор не закончил работы над «Гиперионом» потому, что был обескуражен приемом, оказанным «Эндимиону», рукой Китса написано: «Это — ложь».



различные, даже противоположные оттенки: поэт спорил сам с собой, и развитие его совершалось в подлинной борьбе противоречивых тенденций. То он объявлял «независимое» одинокое воображение поэта — единственным и всемогущим стимулом творчества. То он мечтал послужить своей поэзией благу всего человечества и искал грандиозные символические образы, чтобы воплотить в них свое представление о поэте как о выразителе в муках познаваемых им, как бы вбираемых в себя, страданий, борьбы и стремлений целых поколений (образы Аполлона в «Гиперионе», поэта и богини Монеты — в «Падении Гипериона»).

Но «любовь к красоте» всегда исполнена у него глубокого гуманистического смысла.

Эпиграфом первого сборника своих стихотворений (Poems, 1817) Китс поставил строки Спенсера:

What more felicity can fall to creature  
Than to enjoy delight with liberty?<sup>91</sup>

В этом стремлении «наслаждаться радостью свободно» у самого Китса не было ни капли того ложного духовного аристократизма, которым кичились и который пытались приписывать и ему многие представители позднейшего эстетизма, претендовавшие на роль прямых и законных наследников поэта. Наслаждение красотой для Китса — чувство, соединяющее, а не разъединяющее людей, хотя бы оно и протекало и в одиночестве, и в бездействии.

Реакционные литературные круги его времени по-своему проницательно почувствовали враждебный им демократический дух в том праве на красоту, в праве на то, чтобы «наслаждаться радостью свободно», которое уже первый сборник стихов Китса провозглашал природным достоянием каждого. Если они ополчились против Китса с такою яростью, то не потому, что они видели в нем прежде всего опасного *политического* противника, — в этом смысле гораздо опаснее, конечно, были и Байрон,

---

<sup>91</sup> «Может ли выпасть на долю живого существа высшее счастье, чем наслаждаться радостью свободно?» Программное значение этого эпиграфа отметил еще Сидни Кольвин, серьезнейший из английских биографов и комментаторов Китса, в своей первой книге (Sidney Colvin. Keats. «English Men of Letters». London — N. Y., Macmillan, 1899, p. 50).



и Шелли, а среди прозаиков — публицистов и критиков — Хэзлит. Но творчество Китса возмущало их как вопиющий пример преступной, с их точки зрения, «уравнительности».

Выскочка, безродный мещанин, осмеливался притязать на то, что они привыкли считать традиционной привилегией «джентльменов» по праву рождения и воспитания. Они еще простили бы его, если бы к нему можно было отнестись покровительственно, свысока (как с оскорбительной снисходительностью, приводившей в ярость Бернса, осмеливались четверть века назад третировать шотландского поэта меценаты, игриво именовавшие его «незаконным сыном» Музы и не упускавшие случая напомнить «деревенскому барду», что его место — за плугом). Но Китс даже и формально не давал никакого повода для подобного «покровительства». Как равный, он предъявлял свои права на все сокровища античной, средневековой и ренессансной культуры; он, от которого, как им казалось, еще пахло и конюшней, и аптекой, самонадеянно судил по-своему о красоте в природе и в искусстве и имел дерзость считать, что его впечатления и вымыслы могут иметь свою, самостоятельную эстетическую ценность! Окрик — «Джонни Китс, убирайся назад к своим аптечным склянкам!» — которым рецензент «Блэквуда» заканчивал свой «разбор» поэмы «Эндимион», был не просто личным оскорблением. В контексте общественно-политической и идейной борьбы того времени эта фраза обнаруживает более общий и многозначительный социальный смысл. Это было своего рода лозунг торийско-аристократической самообороны, последняя, отчаянная и именно потому столь грубая и неразборчивая в средствах попытка отбросить на свое место «чумазого», треградить ему дорогу в искусство<sup>92</sup>.

В этом смысле тот конфликт между поэтом и обще-

---

<sup>92</sup> «Для литературных модников мое имя — вульгарно; я для них — тот же ткач», — писал Китс, сопоставляя свое положение плебея в литературе с общественным положением бедствовавших рабочих-ткачей. Ниже, в том же письме, он полусуто продолжает это сопоставление: «Мы бастуем, требуя повышения заработной платы, как манчестерские ткачи — но безрезультатно, — а потому сидим без работы...» (Letters, p. 399 и 427, письмо Джорджу и Джорджиане Китс от 17—27 сентября 1819 г.).



ством, в который Китс до некоторой степени и сам признавал себя вовлеченным, имел в основе своей совершенно иной характер, чем тот, в который позднее, в конце XIX и в XX вв. вступали с обществом декаденты и эстеты различных школ. В последнем случае, жрецы «чистого искусства» стремились отгородить его от народа, представить творчество монополией узкой касты избранных натур. В первом случае, Китс видел, как против него, выступая в роли защитников интересов «публики», ополчались сомкнутом строем охранители кастовой культуры господствующих классов.

Сторонники различного рода модернистских формалистических и эстетических направлений охотно выхватывали в стихах и особенно в письмах Китса нередко срывавшиеся у него горькие слова о его презрении к «публике», забывая, или не желая знать того, что под этим Китс менее всего подразумевал народ, а имел в виду в первую очередь тех, кто от имени «общественного мнения» оскорблял его достоинство художника и оспаривал законность самого его права на творчество. «Публикой» для него были прежде всего и те покупатели, которые презрительно возвращали книгопродавцам его стихи, как жульническую спекуляцию (а *hoax*), и анонимные молодчики из «Блэквуда» и «Куортера 리뷰», и буржуазные обыватели вроде его бывшего опекуна, чаеоторговца Эбби, который (по ядовитой иронии судьбы) принимался даже цитировать Байрона, чтобы осмеять литературные претензии своего подопечного и, когда Китс был уже автором «Изабеллы» и «Кануна св. Агнесы», усиленно убеждал его то стать шляпочником, то — заняться маклерством в оптовой торговле чаем.

В раздражении, с каким Китс отзывается в своих письмах о «публике» и о своем нежелании считаться с нею<sup>93</sup>, сказывался, конечно, и романтический индивидуализм поэта, не нашедшего пути к народу. Но, вместе с тем, здесь сказывалось и глубокое презрение к литературной черни, к «тысяче болтунов, толкующих о картинах и кни-

---

<sup>93</sup> «Я не написал ни одной стихотворной строчки хотя бы с тенью помышления о публике», — заявляет он, например, в письме Дж. Х. Рейнольдсу (*Letters*, p. 131, 9 апреля 1818 г.); но тут же добавляет, что готов был бы броситься в Этну ради общественного блага.



гах», к «полчищам дикобразов»<sup>94</sup>, ошетинившихся своими иглами против его стихов. Ему хотелось бы, говорит он в том же письме, чтобы его книга, как пламя факела, спугнула всю эту нечисть. Было, конечно, нечто демонстративное в том, что Китс посвятил «Эндимиона» памяти Томаса Чаттертона — талантливого поэта-самоучки, который, отвергнутый «меценатами» и доведенный до отчаяния одиночеством и голодом, покончил с собою в 18 лет. Имя Чаттертона было драгоценно для романтиков, считавших его судьбу символом общественной несправедливости (именно так, например, трактована она в известной драме Виньи «Чаттертон»).

Как видно из контекста писем Китса, в настойчивости, с какою он провозглашал свою независимость от «публики», помимо подчеркнутого, иногда даже болезненного индивидуализма<sup>95</sup>, проявлялось и другое, здоровое в своей основе начало — нежелание приспособляться к пошлым консервативным и обывательским вкусам, нежелание торговать своим дарованием. «Может быть, это гордая фраза, — но клянусь небом, я стою настолько же выше всех своекорыстных интересов (all matters of interest), насколько солнце выше земли»<sup>96</sup>, — писал он своей невестке.

### 3

Уже первые произведения Китса показывают, что наперекор его собственным позднейшим декларациям о равнодушии к публике и намерении замкнуться в духовном одиночестве, в нем кило совершенно иное, противоположное стремление — стать поэтом, близким народу, выразителем больших идей.

Характерно его стихотворное «Послание брату Джорджу» (1816). Китс мечтает о том, чтобы его поэзия звала патриотов к подвигам и вдохновляла философов. Ему хотелось бы, чтобы его песни вошли в быт народа, — чтобы

<sup>94</sup> Letters, p. 131.

<sup>95</sup> «Я чувствую, что мог бы стать популярным писателем, — но я достаточно силен, чтобы отказаться от ядовитых похвал (poisonous suffrage) публики. Мое существо... становится для меня более важным, чем толпы теней в облике мужчин и женщин, населяющих это королевство. Душа — целый мир в себе» (Letters, p. 374, письмо Дж. Х. Рейнольдсу от 24 августа 1819 г.).

<sup>96</sup> Letters, p. 370 (письмо Фанни Брон от 5—6 августа 1819 г.).



их пели невесты перед свадьбой и деревенские «королевы красоты» на сельских праздниках, а матери убаюкивали детей его колыбельными. Нетрудно заметить, что эти мечты, собственно, бесконечно далеки от стремления к тому, что принято называть «литературным успехом», — юный Китс мечтает о большем, о славе народного поэта, о той судьбе, которая выпала на долю Бернса — поэта, горячо любимого Китсом.

В поэме «Сон и поэзия» (1816), своего рода эстетическом манифесте<sup>97</sup> вошедшем, как и «Послание брату Джорджу», в первый сборник стихотворений Китса 1817 г., борьба между субъективистски-созерцательным и объективным и действенным отношением к миру и искусству разворачивается в столь характерной вообще для Китса контрастной, резко противоречивой форме.

В веренице сменяющихся картин как бы раскрывается углубляющееся и усложняющееся в ходе самой поэмы представление Китса о сущности поэзии и задачах творчества. Сперва это — поэзия, сотканная из блаженных видений, сны наяву о нимфах, спящих красавицах, волшебных гротах, цветах и источниках... Но уже в эту начальную, идиллически-созерцательную часть поэмы врывается патетический мотив творчества как титанического подвига, как схватки художника с миром, который он познает и воссоздает в искусстве:

Then the events of this wide world I'd seize  
Like a strong giant, and my spirit tease  
Till at its shoulders it should proudly see  
Wings to find out an immortality<sup>97</sup>.

В лирической форме здесь уже предвосхищается, хотя и отдаленно, символическая финальная сцена поэмы «Гиперион» — божественное преображение юного Аполлона, в нечеловеческих муках постигающего, вбирающего в себя все судьбы человечества, ибо только так и может он стать богом искусства, богом света и красоты.

Этот мотив снова и снова берет верх в поэме, прорываясь сквозь ткань иногда несколько приторных

<sup>97</sup> «Тогда я схвачу, как могучий великан, все события нашего необъятного мира, и буду терзать дух свой до тех пор, пока у него не вырастут крылья бессмертия».



пасторально-мифологических описаний, которые одновременно и тешат — и вместе с тем не удовлетворяют поэта.

Царство Флоры и царство Пана, со всеми их безмятежными наслаждениями, как понимает и он сам, могут быть только преддверием его творческого пути.

Скажу ли я тем радостям: прощай? —

спрашивает себя Китс; и решительно отвечает самому себе:

Да, с ними я прощусь для жизни благородной,  
Где я найду и муки и борьбу  
В сердцах людей... <sup>98</sup>

Еще неясно предстает перед его воображением его будущий зрелый поэтический труд. Но труд этот должен быть грандиозен; и Китс прибегает к характерным для романтической поэтики образам бурных и вольных стихий природы, чтобы передать все героическое величие задач, которые он ставит себе как поэт человечества. Еще не изучил он тех могучих ветров, которые определяют направление человеческих мыслей; еще темны для него пучины человеческих душ. Но одна великая идея вечно вздымается перед ним, как волна; в ней черпает он свою свободу. Будущее творчество открывается его взорам, как грозный, окутанный туманом океан:

...How much toil!  
How many days! what desperate turmoil!  
Ere I can have explored its widenesses.  
Ah, what a task! upon my bended knees  
I could unsay those — no, impossible!  
Impossible! <sup>99</sup>

Так поэтическое творчество предстает уже здесь как подвиг познания человеческих судеб и служения людям.

---

<sup>98</sup>

And can I ever bid these joys farewell?  
Yes, I must pass them for a nobler life  
Where I may find the agonies, the strife  
Of human hearts...

<sup>99</sup> «Какой тяжкий труд! сколько долгих дней! Сколько отчаянных тревожений, прежде чем я смогу преодолеть его просторы. О, какая задача! Я готов был бы, преклонив колени, отречься от нее, — нет, невозможно! Невозможно!»



«Великая цель поэзии — быть другом человека, утешать его в заботах и возвышать его мысли», — провозглашает автор «Сна и поэзии». Поиски высшей красоты ведут, в конце концов, из мира снов и вымысла — к людям.

В поэме «Эндимион» (Endymion, 1818) гуманистическая мысль также просвечивает сквозь парадную и довольно искусственную сложную мифологическую одежду, в которую облек свое повествование юный поэт. «Эндимион» подвергался множеству самых различных толкований (вплоть до того, что в этой наивной пасторально-мифологической поэме пытались увидеть не более не менее, как аллегорическое изложение истории английской литературы с XVI до XIX в.!).

Было бы напрасно пытаться механически перевести всю прихотливую фантастическую образность этой поэмы и ее сложные и запутанные сюжетные ходы на язык моральных абстракций. Но нельзя не согласиться в целом с мнением Сидни Кольвина, усматривавшего основную идею поэмы в той нравственной эволюции, которую переживает ее герой. Царственный пастух, Эндимион, поэт в душе, влюбленный, сам того не зная, в Диану — воплощение божественной красоты, становится достойным приобщения к своей святине только после того, как многие испытания заставляют его снова и снова выходить из своего самозабвенного, восторженно-созерцательного одиночества и, возвышаясь над своими личными, эгоцентрическими заботами и тревожениями, откликаться на страдания других живых существ. В свете такого истолкования многие эпизоды «Эндимиона», действительно, перестают казаться простыми «украшающими» и замедляющими действие отступлениями или интерлюдиями, а обнаруживают скрытый символический смысл как ступени духовного воспитания героя.

Так, вторая книга поэмы завершается тем, что Эндимион, потрясенный горем Алфея и Аретузы, разлученных по воле Дианы, молит богиню даровать им счастье. Третья книга целиком посвящена встрече Эндимиона с Главком, морским божеством, околдованным злой волшебницей Цирцеей. Заставив себя на время забыть о собственных мечтах и надеждах, Эндимион великодушно приходит на помощь Главку. Он совершает один за другим все предписанные ему магические обряды, возвращая Главку сво-



боду и юность и воскрешая к жизни любимую им нимфу Спиллу (погубленную чарами Цирцеи), а вместе с нею — и сонмы влюбленных, погибших в морской пучине. И, наконец, четвертая книга поэмы, рассказывающая о том, как Эндимион поддался обаянию Индийской девушки, «соперницы» Дианы (а на самом деле, лишь ее перевоплощения), мотивирует и это его «испытание» душевной отзывчивостью героя. Верный своему высокому божественному идеалу, он в то же время не может остаться равнодушным к земной, человеческой красоте и человеческому горю покинутой Индийской девушки. И это «грехопадение» Эндимиона, уступающего голосу человечности, оказывается, в конце концов, его последней победой, которая делает его равным богам.

В «Эндимионе» было много наивного, юношески незрелого. Китс еще не владел ни искусством композиции, ни той лаконичностью, которая позднее позволила ему и в одах, и в «Кануне св. Агнесы», и в «Гиперионе» сочетать богатство образов со строгой четкостью формы. Сам Китс, правя корректуру, уже чувствовал, что бесконечно перерос свою поэму: «Я спешу напечатать «Эндимиона», чтобы забыть его и идти дальше»<sup>100</sup>, — писал он своему издателю Джону Тейлору 27 февраля 1818 г.

В этой громоздкой, полной растянутых декоративных описаний и отступлений поэме, состоящей из четырех с лишним тысяч стихов, выделяются три прекрасных, ярких и выразительных фрагмента, которые поныне живут и волнуют читателя. Это вступление первой книги поэмы, знаменитые стихи 1—24, славящие Красоту как вечную радость бытия; это гимн Пану (стихи 232—306 той же книги); и, наконец, песня Индийской девушки о печали, ее вечной спутнице и подруге (стихи 146—290 четвертой книги поэмы).

И вместе с тем «Эндимион» в целом был важным звеном в исканиях Китса; недаром, работая над «Гиперионом», вершиной своего творческого пути, поэт сопоставлял эту поэму с «Эндимионом». Здесь, в пышной и условной, иногда даже несколько слащавой мифологической фантастике «Эндимиона» уже возникает, хотя бы и таясно поставленный, но требующий ответа вопрос о том, каково

---

<sup>100</sup> Letters, p. 108—109.



же соотношение Прекрасного и Человеческого. В «Гиперионе» (Hyperion) и в позднейшем варианте той же поэмы — «Падение Гипериона. — Видение» (The Fall of Hyperion: A Dream) Китс дает свой последний ответ на этот, теперь уже вплотную и неотступно преследующий его вопрос. Недолгий срок разделяет хронологически эти произведения. «Эндимион» был задуман в конце 1816 г., начат весной и закончен осенью 1817 г. «Гиперион» начат в сентябре 1818 г. и прерван в январе 1819 г.; а над «Падением Гипериона» Китс работал в сентябре — декабре 1819 г. Но в это недолгое время Китс, как справедливо замечает в своей статье о нем О. Холмская, «прошел такой путь к мастерству, какого другому хватило бы на два десятка лет. Это почти чудесная быстрота развития, уверенное движение от первоначальной «сахарной» манеры, где процветали поцелуи — эти «влажные блаженства», и белые груди — эти «млечные совершенства», и любовники, склонные падать в обморок от избытка чувств, — к строгости и лаконическому богатству «Осени» и лучших мест в «Гиперионе» и «Ламии». Он переживал свои темы в то самое время, когда ковал для них поэтическое воплощение, и он созревал так быстро, что, едва отложив написанное, уже ощущал его как пройденный этап»<sup>101</sup>. Менялось и его представление о Красоте.

По мере того как крепло его дарование и расширялся кругозор, он все острее ощущал необходимость искать эту красоту не в чистом созерцании, а ближе к земле, ближе к народу. «Пейзаж хорош, — но человеческая натура лучше. Луга становятся прекраснее, если по ним ступала нога настоящих, сильных англичан; орлиное гнездо — красивее, если в него заглянул горец...»<sup>102</sup>

<sup>101</sup> О. Холмская. Джон Китс (К столетию со дня рождения). В 1958 и 1959 гг. появились в печати две новые советские работы о Китсе, авторы которых разделяют точку зрения О. П. Холмской на общее направление творческого развития Китса и оспаривают декадентское представление об отчужденности его поэзии от жизни. Это — статья И. В. Викторовой «Эстетический идеал Китса» («Питання мови та літератури зарубіжних країн», вип. II. Львівський Державний університет ім. Ів. Франка, Видавництво Львівського університету, 1958) и статья Н. Я. Дяконовой «К вопросу о литературной теории английского романтизма (эстетические взгляды Джона Китса)» («Вестник ЛГУ», № 8. Серия ист., яз. и лит., вып. 2, 1958).

<sup>102</sup> Letters, p. 111 (письмо Б. Бейли от 13 марта 1818 г.).



Этот мотив усиливается в великолепных письмах-дневниках, которые он вел для братьев и друзей во время пешеходного путешествия по Шотландии летом того же года. В письме брату Томасу 1 июля 1818 г., с юмором и неподдельным увлечением описывая задорные пляски шотландской деревенской молодежи, Китс продолжает: «Парни и девушки были хороши, как на подбор; несколько красивых лиц и один восхитительный рот. Я никогда не был так захвачен чувством патриотизма, желанием сделать свою страну счастливой любой ценой. Это мне нравится больше, чем пейзажи...»<sup>103</sup>

Романтическое представление о «самодостаточности» и всеилии поэтического воображения все чаще сталкивается в сознании Китса с растущим и крепнущим в нем эстетическим и нравственным интересом к действительной жизни людей. Его письма в этом отношении драгоценны: в них с совершенной непосредственностью запечатлена эта борьба противоречивых взглядов и направлений в развитии его беспокойной, ищущей, творческой мысли.

В письме брату Джорджу и невестке, определяя различие между собою и Байроном, Китс выдвигает как основное начало своего творчества произвол воображения: «Он описывает то, что он видит; я описываю то, что я воображаю. Моя задача труднее»<sup>104</sup>.

Но даже в том же самом письме-дневнике, отражающем события и раздумья десяти дней его жизни, он несколькими страницами ниже делает знаменательное признание: «Некоторые находят, что я утратил тот поэтический огонь и пыл, каким, говорят, я обладал когда-то; пожалуй, это действительно так. Но взамен я надеюсь выработать в себе более вздумчивую и спокойную силу»<sup>105</sup>.

Еще более решительно говорит он о том же двумя месяцами позже, в письме к своему издателю Тейлору: «Я пытался убедить самого себя дать волю фантазии и предоставить ей свободу действий. Но я никак не могу согласиться в этом с самим собой. Чудеса для меня перестали быть чудесами. Я чувствую себя как дома среди

---

<sup>103</sup> Letters, p. 163 (письмо Т. Китсу от 29 июня — 1 июля 1818 г.).

<sup>104</sup> Там же, стр. 413 (письмо от 17—27 сентября 1819 г.).

<sup>105</sup> Там же, стр. 421.



мужчин и женщин»<sup>106</sup>. Еще ранее, весной того же года, он писал о себе своему другу, живописцу Хэйдону, с редкой для своих лет трезвостью и самокритичностью суждения: «Мне двадцать три года, у меня мало знаний и посредственный ум. Правда, увлеченный порывом энтузиазма, я писал иногда невзначай красивые стихи; но это — не то, что нужно». Он давал себе зарок: «никогда не писать больше только ради того, чтобы писать или сочинять стихотворения; а писать только от избытка знаний или опыта, который, может быть, мне дадут многие годы размышлений. В противном случае я буду нем»<sup>107</sup>.

Как эти, так и многие другие откровенные дружеские письма Китса, относящиеся к периоду его творческого возмужания, заставляют вспомнить предположение Бернарда Шоу о том, что Китс не остался бы чисто «литературным поэтом». Он, действительно, и не желал оставаться им.

В решимости, с какою он говорит об этом, столько горечи и сарказма, что нельзя не почувствовать, как нелегко давалось Китсу это определение своего призвания и задач.

В то самое время, когда реакционная критика «Куортерли ревью» и «Блэквуда» злобно смешивала с грязью его доброе имя, травя его как сочлена так называемой «кокнейской школы поэтов» во главе с известным литератором либерального толка Ли Гентом, редактором оппозиционного журнала «Экзаминаер», Китс фактически порывал с этой «школой», или, точнее говоря, с литературным кружком Ли Гента. Порывал не ради самосохранения, и не сдаваясь на милость победителей, а потому, что его дарованию стало тесно в четырех стенах литературного салона, в обстановке взаимной нетребовательности, услужливого восхищения и взаимного увенчания слишком дешевыми лаврами<sup>108</sup>.

«Я не намерен смешиваться с литературной толпой, — самой пошлой из всех, какие есть на свете»<sup>109</sup>, — писал он

<sup>106</sup> Там же, стр. 439—440 (письмо от 17 ноября 1819 г.).

<sup>107</sup> Там же, стр. 285 (письмо Б. Р. Хэйдону от 8 марта 1819 г.).

<sup>108</sup> В доме Ли Гента, склонного к театральным эффектам, действительно, разыгрывались подобные сцены. Однажды удивленные гости застали Ли Гента и Китса, увенчанными плющом и лавром в качестве избранников бога Аполлона, покровителя поэтов. В «Гимне Аполлону» Китс горько каялся в этой шутке, почувствовав ее безвкусие.

<sup>109</sup> Letters, p. 285.



в цитированном выше письме Хэйдону. В написанной в том же 1819 г. «Оде к лениности» он восклицает, что не желает, чтобы его «закармливали похвалами, как ручного ягненка в сентиментальном фарсе!»<sup>110</sup>. В письме к своей молодой приятельнице мисс Джеффри (9 июня 1819 г.) он почти буквально повторяет это горькое определение, говоря о своем разрыве с прошлым: «Я надеюсь, что я стал немножко большим философом, чем раньше, а, следовательно, меньше похожу на рифмоблеющего, ручного ягненка (a versifying Pet-lamb)»<sup>111</sup>.

Писатель, считает он теперь, должен знать темные стороны действительной жизни. В том же письме он высказывает глубокую мысль о социальных факторах, обусловивших расцвет английской литературы, подчеркивая значение горького жизненного опыта английских писателей, судьбы которых были тесно связаны с судьбами демократических общественных низов.

«Одна из главных причин того, что Англия произвела на свет замечательнейших писателей мира,— пишет он,— заключается в том, что английское общество обижало их при жизни и покровительствовало им только после их смерти. Их сталкивали обычно на боковые тропинки жизни; они видели язвы общества. С ними обращались не так, как с итальянскими Рафаэлями. ...Середина жизни Шекспира была вся омрачена тучами: он был не счастливее Гамлета... Бен Джонсон был простым солдатом...»<sup>112</sup>

«За последнее время я линял, как птица. У меня не вырастет новых перьев и крыльев; их больше нет, по вместо них, я надеюсь, у меня будут две терпеливых земных ноги»,— так, полшушутя, полусерьезно, описывал Китс своему другу Рейнольдсу тот перелом, который совершался в его сознании, приводя его к выводу, что надо «смотреть на мирские дела со здравым благоразумием»<sup>113</sup>.

Но даже и то, что он отвергает в своем недавнем творческом прошлом как навсегда пройденный этап, он оценивает не нигилистически, а извлекает уроки из самих неудач. Собственный творческий опыт он по праву счи-

<sup>110</sup>

For I would not be dieted with praise,  
A pet-lamb in a sentimental farce!

<sup>111</sup> Letters, p. 347.

<sup>112</sup> Там же, стр. 346—347.

<sup>113</sup> Там же, стр. 358 (письмо от 11 июля 1819 г.).



тает полезнее любых литературных назиданий. «В «Эндимионе» я бросился, очертя голову, в море и благодаря этому лучше познакомился с пучинами, выбучими песками и скалами, чем если бы я оставался на зеленом берегу, дудел бы в глупую дудочку, да угощался чаем и приятными советами»<sup>114</sup>, — писал он своему издателю Хесси.

В «Гиперионе» и его последнем варианте — «Падение Гипериона» — Китс выдвигает опять ту же проблему, которая присутствовала и в «Эндимионе», но еще тоньше во множестве украшающих и отвлекающих фантастических эпизодов, — проблему поэтического воображения и действительности. Китс и здесь стоит на почве мифологической фантастики. Но его романтическое мифотворчество становится иным по сравнению с «Эндимионом». Там читатель погружался в тепличную ~~изнеживающую~~ атмосферу причудливо-сладострастного сказочного повествования. Здесь чувственная пластичность символических образов подчинена героической идее. Воссоздание героического эпоса античности было, конечно, исторически неосуществимой задачей для романтиков XIX в.; но в «Гиперионе» все же Китсу удалось более, чем где-либо, приблизиться к духу эпического искусства. Сам поэт ощущал это, когда писал Б. Р. Хэйдону: «В «Эндимионе» много прочувствованного и сентиментального, — сущность «Гипериона» заставит меня трактовать ее<sup>115</sup> в более нагой и греческой манере — страсти и действенные устремления (endeavours) предстанут в едином поступательном движении. Большой контраст между ними будет заключаться в том, что герой написанной поэмы (т. е. «Эндимиона». — А. Е.), будучи смертным, подобно Бонапарту, руководим обстоятельствами, тогда как Аполлон в «Гиперионе», как бог, провидящий будущее, будет и действовать в соответствии с этим»<sup>116</sup>.

Эпическая величавость «Гипериона», поныне волнующая читателя и производившая на современников

---

<sup>114</sup> Там же, стр. 223 (письмо от 9 октября 1818 г.).

<sup>115</sup> Нельзя не обратить внимания на эти замечательные слова: они показывают, как Китс-романтик приходил к пониманию объективной логики жизненных образов, ограничивающей его субъективный произвол художника.

<sup>116</sup> Letters, p. 82—83 (письмо Б. Р. Хэйдону от 24 января 1818 г.).



впечатление ожившей античности<sup>117</sup>, была обусловлена грандиозностью самого конфликта, положенного в основу поэмы, и значительностью идеи, связанной в представлении Китса с этим конфликтом.

Неравная, напрасная борьба древних богов — Сатурна и верных ему титанов — с новым поколением богов — олимпийцев, завладевших властью над миром и воображением людей, — предстает у Китса во всей своей живой пластической конкретности, без дидактических философских комментариев. Но философская мысль, тем не менее, органически присутствует в романтическом повествовании. Так же как апокалиптические видения схваток Юрайзена, Лоса и Орка у Блейка, как картины мировых катастроф и борьбы сил неба, ада и земли в «Каине» Байрона или сцена низложения Юпитера неумолимым духом перемен Демогоргоном в «Освобожденном Прометее» Шелли, фантастическая война богов в «Гиперионе» отражала осознание Китсом-художником великих потрясений и столкновения противоречий как закона движения природы и общественного бытия. Китс избавил себя и читателей от длительного повествовательного вступления: действие поэмы открывается тогда, когда победа нового над старым уже почти завершилась. Только Гиперион, древний бог

---

<sup>117</sup> Байрон, ранее с неизменной строгостью и даже придиричностью судивший творчество Китса, высоко оценил «Гипериона», как показывают и отзывы в его письмах, где он говорит об эсхиловском величии титанических образов поэмы, и известные строки XI песни «Дон Жуана»:

Джон Китс был критиком убит как раз в ту пору  
Когда великое он обещал создать,  
Пусть непонятное, — когда явил он взору  
Богов античности, сумев о них сказать,  
Как сами бы они сказали...

(Перевод Г. А. Шенгели).

А. Ф. Иващенко, цитирующий эти строки Байрона в своей вступительной статье к разделу «Романтизм» в т. II «Истории английской литературы», справедливо подчеркивает особое значение слов: «когда великое он обещал создать, пусть непонятное...». Байрон времен создания «Дон Жуана» — этой глубоко жизненной сатирической социальной эпопеи — не мог не чувствовать особенно остро романтической туманности, «непонятности», которая еще присутствовала в «Гиперионе», как и в эстетических воззрениях Китса (см. «История английской литературы», т. II, вып. 1. М., Изд. АН СССР, 1953, стр. 28).



света, еще царит в своем небесном чертоге, но и его уже терзает тревога и предчувствие неизбежного конца; да в уединенной пещере, где скрылись от взоров олимпийцев старые поверженные боги-титаны, еще слышен их глухой, гневный, но бессильный ропот и угрозы против тех, кто лишил их власти. Ките прошел мимо тех возможностей изображения грандиозных «батальных» сцен, которые предоставляла ему мифологическая тема «Гипериона». Стремясь осмыслить бурный процесс смены старого новым как прогрессивное поступательное движение, он, как всегда, обращается к своему критерию «Истины-Красоты». Именно поэтому антитеза Гипериона и его противника и низвержителя Аполлона, нового бога света и красоты, выдвигается на первый план поэмы.

Нам неизвестно, каков был первоначальный замысел «Гипериона» и какую часть задуманной Китсом поэмы составляли дошедшие до нас, обрывающиеся на полуфразе 883 стиха двух с половиной первых ее книг<sup>118</sup>. Но несомненно, что вершиной поэмы в том фрагментарном виде, в каком она дошла до нас, является развитие образа Аполлона в третьей неоконченной книге (как помним, судя по приведенному выше письму, сам Ките именно его считал главным героем «Гипериона»).

Появление Аполлона в третьей книге предваряется во второй книге взволнованной речью Климены, одной из немногих на сборище поверженных титанов, кто не согласен с их упрямым и слепым сопротивлением новому миру молодых богов. Климена рассказывает о том, как в одиночестве на берегу моря она пыталась, приложив к губам морскую раковину, извлечь из ее завитков «песни тоски, музыку нашего горя». Но отзвуки ее бедного напева были заглушены иной музыкой — «благодатной золотой мелодией», которую ветер донес с соседнего острова вместе с ликующими возгласами: «Аполлон! Юный, сверкающий, как утро, Аполлон!» Новая красота родилась на свет, — и старая красота, хотя и с мучительной тоскою, принуждена признать себя побежденной.

---

<sup>118</sup> Выдвигалось и предположение, что «Гиперион» в существующем виде, в сущности, уже окончен, так как превращение Аполлона в бога и составляет его естественный финал (см. J. M. Murry. Keats and Shakespeare, p. 82).



И, наконец, в третьей книге поэмы, где перед читателем предстает сам Аполлон, Китс дает свой ответ на вопрос о том, в чем же тайна величия и превосходства новой красоты олимпийцев, — ответ, глубоко многозначительный в свете всего духовного развития самого поэта. Это — красота, которая ближе к жизни, которая включает в себя всю полноту действительности в ее противоречивом движении и внутренней борьбе так, как это было недоступно прекрасному, но замкнутому в себе, неподвижному величию старых богов.

Юный Аполлон в начале третьей книги еще смутно предвкушает свою божественную миссию. Образ этот, при всей своей мифологической художественной пластичности, вместе с тем полон современного для Китса символического смысла. Томления Аполлона, его мучительная неудовлетворенность, его ощущение обескрыленности и порывы в звездное пространство, — все то, о чем он взволнованно рассказывает Мнемозине, богине Памяти, — это романтически преображенные искания самого поэта и его творческие муки перед лицом жизни, требующей от него истолкования и поэтического обобщения. И глубочайшего философско-эстетического символически раскрывающегося смысла полна следующая за этим финальная сцена фрагмента — божественное преображение Аполлона, который, бесстрашно вглядываясь в лицо Мнемозины-Памяти, в нечеловеческом напряжении вбирает в себя все то, чему она может научить его, и постигает, наконец, все богатство и многообразие законов и форм бытия. Знание делает его богом Красоты и Света — так раскрывается в символике «Гипериона» заветная мысль Китса о единстве Истины и Красоты. Мысль эта развита с высокой поэтической силой в словах Аполлона:

Я в бога превращен громадой знания.  
Поток имен и дел, легенд, злодейств,  
Величеств и восстаний, смертных мук,  
Творений, гибели, в пустоты мозга  
Вливаясь вдруг, меня обожествляет,  
Как если б я чудесного вкусил  
Вина или волшебного напитка  
И стал бессмертным.

(Перевод В. П. Исакова)



Известно, как ценил Ральф Фокс, первый основоположник эстетики социалистического реализма в английской литературе, эту драматическую сцену «Гипериона». Может быть, одним из лучших свидетельств жизненности романтического наследия Китса является тот факт, что, отстаивая действительность самого передового идейного и революционного искусства нашего времени, Ральф Фокс сослался на фантастический и вместе с тем глубоко правдивый эпизод «преображения» Аполлона как на иллюстрацию той борьбы с действительностью, которая лежит в основе самого искусства.

«Весь процесс творчества, все муки художника заключены в этом яростном столкновении с действительностью», направленном на создание правдивой картины мира,— писал Фокс в книге «Роман и народ». — Китс, ненавидимый и травимый реакционными критиками его времени с подлым ожесточением, даже еще более свирепым, чем то, с каким обрушивались на явственнее революционных Байрона и Шелли, попытался в своей величайшей поэме,— поэме, которую ему удалось закончить,— выразить самую сущность революционной борьбы великого художника-творца. Ибо подлинно великому писателю, независимо от его политических взглядов, всегда приходится вступать в жестокую и революционную борьбу с действительностью. Его жизнь является для него всегда борьбой между небом и адом, сражением между богами развенчанными и богами восходящими, битвой за душу человека»<sup>119</sup>.

Почему остался незавершенным «Гиперион»? Отчасти, может быть, потому, что в рассмотренной выше финальной сцене уже была воплощена с блистательной художественной выразительностью основная мысль поэмы. Отчасти же,— как можно судить по некоторым высказываниям Китса в его письмах,— еще и потому, что за время работы над «Гиперионом» он успел перерасти самого себя и ощущал уже некоторую искусственную, неприятно задевавшую его поэтическое чутье литературную стилизацию в собственной поэме: «Я отказался от «Гипериона»,— писал Китс в сентябре 1819 г. Рейнольдсу.— В нем было слишком много мильтоновских инверсий. Мильтоновым

---

<sup>119</sup> Ральф Фокс. Роман и народ, стр. 58—59.



стихом можно писать только на искусственный лад (in an artful way)... Я хочу отдаться другим ощущениям»<sup>120</sup>. (Издатель писем Китса, Формен, комментируя эти строки, напоминает, что именно в эту пору, когда он «отказался от «Гипериона», была написана ода «Осень» — пожалуй, самое «реальное», простое и полное жизни из всех крупных произведений Китса).

Так, «поступательное движение Воображения к Истине»<sup>121</sup>, как определял свое творчество сам Китс, вело его по направлению к действительной жизни.

«Падение Гипериона.— Видение», над которым Китс работал в последние месяцы своей творческой жизни, в сентябре — декабре 1819 г., состоит всего из первой и начала второй песни. Поэт пытался, по-видимому, сохранить основную тему первого варианта поэмы — тему борьбы олимпийцев с титанами, — но ввел основное мифологическое повествование в новое, и очень важное по мысли обрамление. «Падение Гипериона» не обладает той художественной целостностью, какая, несмотря на его незавершенность, присуща «Гипериону». Это — первый набросок, илногда сбивчивый и неясный, еще не выправленный, не отделанный. Мысли, которым становится тесно в мифологической оболочке, рвутся наружу и не всегда еще находят себе воплощение в новых образах; в известном смысле можно сказать, что дидактики здесь больше, чем где-либо у Китса. Но фрагмент этот драгоценен тем, что в нем отразилось *движение* поэтического сознания Китса. Примечательно, прежде всего, вторжение в поэму непосредственно человеческого начала: героем и рассказчиком «Видения» выступает смертный, поэт и мечтатель, образ которого нельзя не считать автобиографичным. Теперь уже он, простой человек, не божественный юноша Аполлон, вступает в беседу с богиней Памяти (в «Падении Гипериона» Китс называет ее не Мнемозиной, как ранее, а латинским именем — Монета). Снова возникает, уже во вступлении

---

<sup>120</sup> Letters, p. 384 (письмо от 21 сентября 1819 г.). Ниже в том же письме он просит Рейнольдса помочь ему отделить в уже написанных книгах «Гипериона» «фальшивую красоту, порожденную искусственно», от «правдивого голоса чувства». Сам он, восклицает Китс, не в состоянии это сделать (Letters, p. 384—385).

<sup>121</sup> Letters, p. 91 (письмо Тэйлору от 30 января 1818 г.).



к первой песне поэмы, заветная тема Китса — отношение Красоты к Истине, отношение искусства к жизни. Но развивается она с небывалой во всей предшествующей его поэзии горечью самообвинения. Уже без романтических перифраз, а напрямик, ставит самому себе художник мучительный вопрос о том, каково же место поэзии в жизни людей. В диалоге между богиней Монетой, хранительницей священного жертвенника Времени, и героем «Видения», в смертных муках поднявшимся на вершину святыни, как бы разворачиваются и сталкиваются противоречия ищущей эстетической мысли Китса. Лейтмотив «гигантской агонии мира» (the giant agony of the world) проходит через эту беседу. Каково же место, какова роль искусства по отношению к страданиям человечества? Рассказчик, смущенный, слышит презрительные упреки из уст богини:

What benefit canst thou do, or all thy tribe  
To the great world? Thou art a dreaming thing,  
A fever of thy self; think of the earth...<sup>122</sup>

Насколько выше него те простые люди, которые, не стоня от себя подобных, не мечтая о творчестве и славе, отдают себя служению «бедному человечеству». Для них прекраснейшее из чудес — лицо человека; а счастливый голос — лучшая музыка.

Но герой «Видения» отваживается возразить своей собеседнице. Неужели всякое искусство бесполезно? Ведь есть же поэты — мудрецы, гуманисты, врачеватели людей?<sup>123</sup> Ответ Монеты полон глубокого смысла: она противопоставляет друг другу подлинных поэтов — «гуманистов, врачевателей людей» — тому «племени мечтателей», далеких от жизни и от судеб человечества, к которому

---

<sup>122</sup> «Какую пользу можешь ты, или все твоё племя, принести большому миру? Ты — мечтатель; бред собственной души; подумай о земле...».

<sup>123</sup>

Majestic shadow, tell me: sure not all  
These melodies sung into the world's ear  
Are useless; sure a poet is a sage;  
A humanist, physician to all men.



относит и своего собеседника <sup>124</sup>. Эта беседа, заставляющая поэта-«мечтателя» почувствовать все свое несовершенство, служит вступлением в поэму. По воле Монеты, все, что хранится в ее памяти, входит в сознание героя,— он чувствует, как в нем рождается способность к «необъятному познанию»; он может «видеть, как боги», и мгновенно проникать мыслью в глубины сущего.

Так, в последнем творческом усилии Китс-романтик искал пути к сближению своей поэзии с жизнью. Фрагмент «Падения Гипериона», при всей своей художественной незавершенности, драгоценен как свидетельство того, что Китс как и все передовые поэты английского романтизма, идя, как и каждый из них, своим, неповторимым путем, двигались в одном направлении. Стремясь преодолеть «мечтательность» своей поэзии, он жаждал выйти из своего созерцательного одиночества, искал дороги в «большой мир» страдающего и борющегося человечества.

Творчество Китса оборвалось на полуслове, так же как и его последняя героическая поэма «Гиперион». Но, хотя сам он перед смертью мучился сознанием неосуществленности своих лучших замыслов, оно доказало за 140 лет свою непреодолимую жизненность. Судьба его наследия заставила бы Китса пересмотреть печальный приговор, который он произнес над самим собой, приказав написать над своей могилой, что имя его было «начертано на воде».

Китс — как и большинство действительно больших поэтических индивидуальностей в английской, и не только в английской литературе,— вошел в историю национальной культуры не как основатель школы. Искать в английской поэзии новейшего времени его прямых учеников и продолжателей, которые были бы достойны того, чтобы их имена были поставлены рядом с именем Китса, было бы напрасной и неблагодарной задачей. И не потому, чтобы на эту роль не было претендентов. Их более, чем достаточно,— начиная с символистов и имажистов прошлых десятилетий вплоть до нашего времени.

Действительное, вечно юное творчество Китса продолжало и продолжает жить не там, где его превращали



в мертвую букву, искусственно разрывая и возводя в абсолют отдельные противоречивые его стороны, а там, где оно воспринималось в своей цельности, в своем естественном жизнелюбивом и человечном пафосе. Не только законченные поэтические свершения Китса, но и сами его творческие поиски, его неустойчивое стремление вперед, художественная честность и требовательность к самому себе и непререкаемое убеждение в высоком человеческом достоинстве поэтического искусства,— все это делает его наследие (как в стихах, так и в прозе) вдохновляющим источником «живой воды» для передовой английской литературы. Не забудем, что Вильям Моррис учился у Китса, и китсовская вера в единство истины и красоты вошла, в переосмысленном, творчески «снятом» виде, в эстетику Морриса-социалиста, борца за искусство, творимое народом и для народа.





## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Аддисон Дж. 289  
 Александров В. 384  
 — «Шелли и его редакторы» 384  
 Алексеев М. П. 15  
 Алексис Ж. С. 176  
 Альфиери В. 325  
 Аникст А. А. 15  
 — «История английской литературы» 15  
 Арагон Л. 6  
 Арнольд М. 184  
 Арнольд П. 12  
 — «Романтизм и театр» 12  
 Аткинсон Б. 41  
 Бабеф Г. 344  
 Байрон, леди А. 251, 321  
 Байрон Дж. Г. 10, 12, 14, 18, 20, 25—27, 30, 31, 34—36, 38, 41, 43, 47, 48, 52, 91, 96, 111, 112, 117, 121, 131, 136, 151, 157, 159, 168, 169, 176, 195, 198, 199, 204, 226, 228, 238, 239, 243—340, 342, 364, 369, 375—378, 404—407, 410, 412, 423, 433, 444, 450, 454, 470—473, 475, 482, 486, 489  
 — «Абидосская невеста» 297  
 — «Английские барды и шотландские обозреватели» 270, 273, 277, 280, 281, 283, 286—290, 292—296, 310, 324, 328  
 — «Беппо» 243, 249, 267, 270, 287, 324, 326, 329, 335  
 — «Бронзовый век» 264, 287, 295, 307, 309, 316, 334  
 — «Вальс» 297  
 — «Видение суда» 264, 316, 331  
 — «Гяур» 297, 298  
 — «Двое Фоскари» 327  
 — «Дон Жуан» 198, 244—246, 249, 256, 257, 264, 267, 269, 270, 272, 287, 292, 304, 307, 308, 311, 316, 324, 327, 328, 331, 332—340, 406, 454, 472, 486  
 — «Еврейские мелодии» 26, 264, 321, 423  
 — «Жалоба Тассо» 270, 299, 301, 302  
 — «Из дневника в Кефалонии» 243  
 — «Ирландская аватара» 294  
 — «Каин» 47, 96, 249, 256, 257, 262, 294, 312, 327—329, 406, 423, 486  
 — «К музе вымысла» 287  
 — «К плачущей леди» 298  
 — «Корсар» 297, 298  
 — «Лара» 26, 248, 297, 321, 405  
 — «Малфред» 248, 262, 287, 324, 326, 328, 405, 406  
 — «Марино Фальеро» 327, 329  
 — «Монодия на смерть Шеридана» 229—301, 302  
 — «На смерть м-ра Фокса» 275  
 — «На тему из Горация» 283, 284, 285, 288—291, 292, 293, 296, 310, 328  
 — «Небо и Земля» 96, 239, 327, 423  
 — «Обращение к публике в связи с открытием Друри-лейнского театра» 297  
 — «Ода авторам билля против разрушителей станков» 278, 376  
 — «Осада Коринфа» 199



- «Остров» 260
- «Паломничество Чайльд Гарольда» 26, 124, 168, 228, 244, 248, 249, 257, 261—264, 270, 273, 287, 292, 293, 296, 297, 308, 317, 320—325, 328, 334, 405, 423, 454
- «Песнь для луддитов» 320
- «Письма Джошу Меррею по поводу порочащих суждений преподобного В. Л. Баулса о жизни и трудах Попа» 329
- «Поражение Сеннахериба» 321
- «Проклятие Минервы» 264
- «Прометей» 301
- «Пророчество Данте» 270, 299, 302—306, 331
- «Прощание» 238
- «Разрозненные мысли» 274, 313, 320
- «Сарданапал» 310
- «Синие чулки» 270
- «Сон» 294
- «Сонет к Шильону» 176, 309
- «Тьма» 294, 326
- «Часы досуга» 272, 275, 277, 281, 282, 287
- «Шильонский узник» 249
- «Эпиграмма» 292
- Бальмонт К. Д. 52, 53, 69
- «Праотец современного символизма» 52
- Барбо А. Л. 66, 231
- «Гимны в прозе для детей» 66
- Барбюс А. 191
- Бато Э. 116, 117
- «Поздний Вордсворт» 116
- Батлер С. 58
- Баттс Т. 45
- Баулс В. Л. 287, 288, 295, 329
- Белинский В. Г. 19, 23, 31, 32, 244, 245, 259, 262, 266
- Беме Я. 98, 360
- Бентам Дж. 73
- Бердяев Н. А. 64
- Берк Э. 9, 121, 188
- «О возвышенном и прекрасном» 9
- «Размышления о французской революции» 121
- Беркли Дж. 54, 206, 340, 397
- Бернс Р. 83, 121, 133, 142, 158, 192, 214, 222, 267, 286, 318, 464, 477
- «Веселые нищие» 128
- «Дерево свободы» 222
- «Стихотворения по преимуществу на шотландском диалекте» 142
- Бертон М. Э. 116, 117
- «Единый Вордсворт» 116, 117
- Бехер И. Р. 6
- «Поэтическое исповедание» 6
- Бигленд Э. 247, 248, 250, 253
- «Лорд Байрон» («Страсть к возбуждению. Жизнь и личность невероятного лорда Байрона») 247
- Бичер-Стоу Г. 250
- Блаватская Е. П. 18
- Бланден Э. 422
- Блант В. С. 436
- Блейк В. 11, (21), 28—31, 34, 38, 41—43, 45—106, 117, 120, 152, 209, 218, 287, 330, 380, 381, 393, 402, 486
- «Америка» 98
- «Божественный образ» 87
- «Большая роза» 87
- «Брак Неба и Ада» 45, 55, 57, 93, 95
- «Вала, или Четыре Зоа» 59, 98
- «Весна» 86
- «Вечносущее евангелие» 71
- «Видения дочерей Альбиона» 98
- «Врата рая» 62
- «Детская радость» 87
- «Детская скорбь» 87
- «Европа» 98
- «Жмурки» 84
- «Иерусалим» 51, 64
- «Иерусалим; эманация гиганта Альбиона» 59, 98, 101
- «Книга Ахании» 98
- «Книга Лоса» 98
- «Король Гвин» 78, 79
- «Лондон» 29, 58, 73, 88
- «Мильтон» 59, 98, 104
- «Первая книга Юрайзена» 98
- «Песни невинности» 29, 46, 50, 51, 69, 79, 84—90, 99
- «Песни опыта» 29, 50, 58, 69, 79, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95



- «Песни смеха» 85
- «Погубленный маленький мальчик» 92
- «Подражание Спенсеру» 84
- «Пословицы Ада» 45, 57, 58, 93—95, 330
- «Поэтические наброски» 46, 50, 78, 82—84
- «Предзнаменования невинности» 58
- «Призрак Авеля» 47
- «Пророческие книги» 29, 30, 47, 50, 51, 54, 58, 59, 64, 96, 98—103
- «Радость-дитя» 85
- «Сад любви» 87, 92
- «Святой четверг» 86, 87
- «Сон» 86
- «Сущность человека» 87
- «Тигр» 88
- «Французская революция» 46, 51, 80
- «Эдуард III» 84
- «Ягненок» 88
- «Ядовитое дерево» 87, 88
- Глессингтон М. 299
- Блок А. А. 262
- Бодлер Ш. 208
- Бойд Э. Ф. 332
- Боккаччо Дж. 409, 410, 441, 442
- «Декамерон» 441
- Бонапарт (см. Наполеон)
- Борст В. А. 247
- «Первое паломничество лорда Байрона» 247
- Брандес Г. 8, 38
- Браун Ч. 451
- Браунинг Р. 141, 192, 444
- «Бывший вождь» 111
- Бретон А. 10, 204, 209
- Брехт Б. 382
- Бриджес Р. 433
- Брон Ф. 470
- Броновский Дж. 58—61, 69
- «Вильям Блейк; человек без маски» 58—61
- Бронте Ш. 36
- «Виллет» 36
- «Джен Эйр» 36
- Бронте Э. 36
- «Грозовой перевал» 36
- Брут-мл. 280
- Брюс Г. 48, 49, 52
- Буало Н. 455
- Бьюмонт Дж. 187
- Бэббит И. 117—119
- Бэйкер К. 354, 367
- «Крупные поэтические произведения Шелли; структура видения» 354
- Бэйли Б. 447, 467
- Бэйтсон Ф. В. 115, 116, 192, 193, 194
- Бэкон Ф. 455
- Бэннер Д. 181
- Бэньян Дж. 57
- «Путь паломника» 57
- Бэрдет О. 99
- Бэрдетт Ф. 191, 275, 276, 449
- Валери П. 15
- Валлон А. 113—116
- Вальтанколи Дж. 252
- Вальями С. Э. 247, 253
- «Байрон. Обзорение царства ханжества и рассечение байроновского «эго»» 247
- Вашингтон Дж. 98, 280
- Веллингтон А. 167, 315, 316, 448
- Венгерова З. А. 52, 53
- «Вильям Блэк. Родоначальник английского символизма» 52
- Виктория 110, 192
- Викторовская И. В. 481
- «Эстетический идеал Китса» 481
- Вильсон Дж. 108, 154
- «Град чумы» 108
- Виньи А. 476
- «Чаттертон» 476
- Виткат В. П. 54
- «Блейк. Психологическое исследование» 54
- Войнич Э. Л. 74
- Вольтер 274, 308, 452
- «Век Людовика XIV» 452
- Вордсворт В. 13, 16, 17, 22, 41, 43, 47, 48, 107—196, 199, 209, 232, 271, 272, 277, 285, 286, 295, 325, 364, 366, 367, 371, 374, 375, 381, 433—435, 444, 456
- «Англия! Настало время» 175
- «Апология французской революции» 119, 121, 122



- «Бабушка Блейк и Гарри Гилл» 110, 144, 146
- «Безумная мать» 132, 139
- «Белая Рильстонская лань» 148
- «Благодарственная ода» 178, 179
- «Братья» 139, 145, 150
- «Великие люди были у нас» 175
- «Вина и Скорбь, или Происшествия в Сольсберийской степи» 119, 123—130, 173, 185
- «Гофер» 177
- «Доказательства бессмертия в воспоминаниях раннего детства» 162, 163
- «Дуб Герники» 178
- «Жалоба покинутой индианки» 132
- «Замечание и ответ» 156
- «Императоры и короли, как часто храмы оглашались» 177
- «Кале. 15 августа 1802 г.» 174
- «К другу» 174
- «Лирические баллады» 109, 110, 130—134, 137—139, 142, 143, 146, 148, 149, 151—153, 155—157, 159, 160, 183, 184, 187, 207, 277, 286, 374
- «Лондон, 1802 г.» 175
- «Людам Кента» 176
- «Майкл» 110, 139, 145, 149, 150
- «Мальчик-идиот» 108, 132, 142, 154, 155, 287, 374
- «Мечты бедной Сьюзен» 149
- «Нас семеро» 153, 154
- «Ода к Долгу» 163
- «Отповедь» 156
- «Отшельник» 181, 184, 188
- «Песнь на празднестве в замке Брум» 118
- «Питер Белл» 185
- «Последняя из стада» 110, 139, 140, 146, 154
- «Предисловие ко 2-му изд. «Лирических баллад»» 133, 142, 146, 147, 153, 157, 195, 196
- «Предупреждение к 1-му изд. «Лирических баллад»» 130, 131

- «Прелюдия, или духовное развитие поэта» 109, 124, 151, 159, 184—191
- «Прогулка» 110, 111, 135, 143, 152, 178, 180, 181—184
- «Разрушенный коттедж» 111
- «Решимость и Независимость» 156, 158, 375
- «Саймон Ли» 375
- «Скиталица» 139, 144, 150, 151
- «Слепой шотландский мальчик» 142
- «Сонет, написанный в то время, когда автор работал над трактатом о конвенции в Цинтре» 177
- «Сонет, написанный на Вестминстерском мосту» 151
- «Сонеты о смертной казни» 179, 180
- «Сонеты, посвященные свободе» 173, 176, 178, 179
- «Сонеты, посвященные свободе и порядку» 179
- «Стихотворения» 173, 286
- «Строки, написанные близ Тинтернского аббатства» 110, 159
- «Строки, написанные ранней весной» 143
- «Строки, оставленные на скамье у тиссового дерева» 157
- «Счастливый воин» 192
- «Терн» 132, 139, 145, 154, 374
- «Трактат о конвенции в Цинтре» 164—172, 176, 177
- «Туссену Лувертюру» 176, 195
- «Церковные очерки» 180
- «Цыгане» 460
- Вяземский П. А. 247

Гамильтон В. Р. 136

Гарди Т. 130

Гарди Т. (1840—1928) 37

— «Династы» 37

Гардинг Д. В. 383, 384

Гартли Д. 180

Гастингс У. 276, 300

Гвиницелли Г. 365

Гвиччиоли Т. 251, 303, 335

Гейне Г. 248, 258, 262



Гент Г. 450  
 Гент Л. 131, 293, 295, 342, 356,  
 387, 419, 433, 449—451, 457, 483  
 Георг III 75, 175, 177  
 Георг IV 294, 339, 340  
 Гете И. В. 139, 258, 294, 310, 311  
 — «Фауст» 294, 310  
 Гилкрайт А. 48  
 Гисборн М. 198  
 Гиффорд В. 334, 336  
 Гобгауз Дж. К. 254, 336  
 Годвин В. 20, 49, 60, 80, 344, 372,  
 373, 377, 381, 428  
 — «Калеб Вильямс» 20  
 — «Мандевиль» 428  
 — «Политическая справедлив-  
 вость» 80  
 — «Сент-Леон» 20  
 Голт Дж. 136  
 Гольдсмит О. 133, 142  
 — «Покинутая деревня» 142  
 Гомер 17, 311, 392, 458  
 Гораций 289  
 — «О поэтическом искусстве»  
 («Послание Пизонам») 289  
 Горький М. 257  
 Грей Т. 82, 83, 142, 143, 155  
 — «Элегия, написанная на сель-  
 ском кладбище» 142, 143  
 Грейвз Р. П. 136  
 Гренвилл В. 275  
 Грин Г. 470  
 Грозарт А. В. 119  
 Гутнер М. Н. 69  
 Гэррод Г. В. 446

Даллас Р. 273, 292  
 Данте 270, 302, 303, 365, 438  
 — «Божественная комедия» 302  
 Дарбишир Х. 116  
 Дауден Э. 8, 344, 355  
 Де Селинкорт Э. 116, 127, 128,  
 188  
 Де Сола Пинто В. 66, 68  
 — «Божественное видение»  
 (сб.) 66  
 — «Вильям Блейк, Айзек Уоттс  
 и г-жа Барбо» 66  
 Демосфен 410  
 Дефо Д. 231  
 — «Робинзон Крузо» 231  
 Джеймс Л. де В. 64—66

— «Вильям Блейк. Перст у гор-  
 нила» 64—66  
 Джойс Дж. 17  
 Джонс Э. (1819—1869) 33  
 — «Гимн народу» 33  
 Джонс Э. 351, 352  
 Джонсон Б. 414, 484  
 — «Всяк в своем праве» 414  
 Джонсон Дж. 51, 79  
 Джонсон С. 153, 317, 359  
 — «Суетность человеческих  
 желаний» 317  
 Дидро Д. 391  
 Диккенс Ч. 29, 34, 35, 190, 193,  
 402  
 — «Домби и сын» 29  
 — «Крошка Доррит» 34  
 — «Николас Никльби» 34  
 — «Очерки Боза» 193  
 — «Тяжелые времена» 29, 190,  
 402  
 — «Холодный дом» 29, 34  
 Дингл Г. 13, 14  
 Додд Л. В. 257  
 — «Золотой комплекс» 257  
 Достоевский Ф. М. 55  
 — «Бесы» 55  
 Драйден Дж. 359  
 Дьяконова Н. Я. 481  
 — «К вопросу о литературной  
 теории английского романтиз-  
 ма (эстетические взгляды  
 Джона Китса)» 481  
 Дэмон С. Ф. 67  
 — «Блейк и Мильтон» 67  
 Дю Бос Ш. 248—250, 253, 265  
 — «Байрон и потребность фа-  
 тальности» 248, 249

Екатерина II 219  
 Елизарова М. Е. 15  
 — «История зарубежной лите-  
 ратуры» XIX века 15

Жорес Ж. 16

Заблудовский М. Д. 382, 384  
 — «Королева Маб» 382  
 — «Политическая поэзия Шел-  
 ли» 382  
 Занд К. 448



- Ивашева В. В. 15  
 — «История зарубежных литератур XIX века», т. I 15  
 Иващенко А. Ф. 385, 486  
 — «История английской литературы», т. II, вып. 1 385, 486  
 Ингпен Р. 369
- Йетс В. Б. 17, 51, 64
- Кавальканти Г. 365  
 Кальдерон П. 380  
 Кан А. 74  
 Каннинг Дж. 448  
 Кант И. 206  
 Кантер Р. 12  
 Карлайль Р. 448  
 Карлейль Т. 200, 201, 204  
 Карлейль Ф. 281  
 Каслри Р. 332, 335, 400, 448  
 Катель Ж. 12  
 Каулер В. 82, 286, 444  
 — «Джон Гилпин» 444  
 Кафка Ф. 205  
 Квеннел-П. 18, 253, 272  
 Квинси Т. де 13  
 Кейнс Дж. 69  
 Кемпбелл Т. 279, 325  
 Кент Р. 74  
 — «О горах и людях» 74  
 Кеттл А. 15, 73  
 Киноль Э. 368  
 Киплинг Р. 351  
 Киркегор С. 207, 208  
 Китс Джон 13, 14, 25, 30, 31, 35, 38, 40, 41, 43, 47, 153, 364, 370, 431—493  
 — «Впервые увидев изваяния Эльгины» 460, 468  
 — «Гимн Аполлону» 483  
 — «Гиперион» 31, 433, 439, 450, 461, 469—471, 473, 477, 480, 481, 485, 486—490, 492  
 — «Дева Девона, куда ты спешешь?» 462  
 — «Изабелла» 433, 441, 442, 461, 464—466, 469, 475  
 — «Канун св. Агнесы» 461, 469, 475  
 — «К Ли Генту» 464  
 — «К сну» 460  
 — «К Хайдону» 451, 464  
 — «Колпак и бубенцы» 451  
 — «Костюшко» 448, 464  
 — «Кузнечик и сверчок» 457—459, 461  
 — «Ламия» 438, 439, 469  
 — «Ода к греческой вазе» 438, 462, 464, 468—469  
 — «Ода к лениности» 484  
 — «О мире» 448  
 — «О пряди волос Мильтона» 451  
 — «Осень» 439, 461, 462, 490  
 — «Оттон Великий» 451  
 — «Падение Гипериона.— Видение» 451, 473, 481, 485, 490—492  
 — «Послание моему брату Джорджу» 447, 476, 477  
 — «Послание Чарльзу Каудену Кларку» 460  
 — «При первом знакомстве с Гомером Чапмена» 458, 459  
 — «Против пошлых суеверий» 448  
 — «Робин Гуд» 462  
 — «Слава» 432  
 — «Сон и поэзия» 455, 460, 470, 477—479  
 — «Сонет о сонете» 460  
 — «Строки, написанные в годовщину реставрации Карла II» 448  
 — «Эндимион» 433, 438, 447, 467, 470, 472, 474, 476, 479, 480, 485  
 — «La Belle Dame Sans Merci» 436  
 Китс Дж. 453, 470, 471, 482  
 Китс Дж. А. 453, 470, 482  
 Китс Т. 471, 482  
 Китс Ф. 470  
 Клайн С. Л. 247  
 — «Байрон, Шелли и их кружок в Пизе» 247  
 Кларк И. 254  
 Кларк Ч. Р. 458  
 Клименко Е. И. 15, 31  
 — «Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века» 15  
 Колдуэлл Дж. Р. 434  
 — «Фантазия Джона Китса. Влияние на Китса современной ему психологии» 433, 434  
 Колесников Б. И. 15



- Коллинз В. 83  
 Кольвин С. 473, 479  
 Кольридж Дж. 216  
 Кольридж С. Т. 10—13, 16, 22, 43, 48, 131—137, 149, 162, 187, 189, 197—242, 277, 287, 295, 366, 371, 387, 394, 434, 456, 458  
 — «Ворон» 219  
 — «Джону Телуолу» 212  
 — «Друг» 207  
 — «Другу» 214  
 — «Заполя» 242  
 — «Застольные беседы» 201, 213, 229, 231  
 — «Кристабель» 10, 133, 134, 149, 198, 199, 202, 204, 209, 224, 229, 236—238, 240  
 — «Кубла-хан» 10, 204, 224, 229, 230, 238—240  
 — «Лирические баллады» (см. под рубрикой «Вордсворт»)  
 — «Листики Сивиллы» 214, 219, 222  
 — «Льюты» 202  
 — «Любовь» 199  
 — «Огонь, Голод и Убийство» 214, 221  
 — «Ода к уходящему году» 214, 217, 219, 221, 222, 224  
 — «О развалинах дома в романтической местности» 215  
 — «Отречение» (см. «Франция»)  
 — «Падение Бастилии» 203, 214, 220  
 — «Падение Робеспьера» 224  
 — «Религиозные размышления» 214, 217  
 — «Скитания Каина» 234, 235  
 — «Сонеты о видных деятелях» 214  
 — «Старый моряк» 133, 134, 149, 198, 199, 204, 205, 209, 224, 229—238, 240  
 — «Страж» 203, 204, 221  
 — «Судьба народов» 214, 215, 217, 222  
 — «Три могилы» 234, 235, 236  
 — «Уныние» 162, 226—229, 242  
 — «Франция» («Отречение») 224, 225—227, 229  
 — «Apologia pro vita sua» 213  
 — «Biographia literaria» 134, 135, 199, 200, 207, 215, 221, 229, 239, 242  
 Кольридж Э. Г. 246, 269  
 Коттл Дж. 134  
 Коцебу А. Ф. 448  
 Крабб Дж. 155, 286, 336  
 Кромвель О. 71, 449  
 Кэйзин А. 55—56  
 Лауэс Дж. Л. 215, 230, 231  
 Лежандр Л. 225  
 Ленин В. И. 14, 42, 44, 353, 391  
 — «Материализм и эмпириокритицизм» 14  
 Лермонтов М. Ю. 27, 262, 264  
 — «Умиравший гладиатор» 264  
 Ливис Ф. Р. 357, 359—364  
 — «Переоценка. Традиция и развитие в английской поэзии» 359—364  
 Линдсей Дж. 15, 41, 42, 70, 74  
 — «Весна, которую предали» 41  
 — «Жизнь редко говорит» 41  
 — «После 30-х годов» 70  
 — «Час выбора» 74  
 Ловелл Дж. Э. 250  
 — «Его лицо, его голос» 250  
 Лоусон Дж. Г. 6  
 — «Утаенное наследство» 6  
 Лоуэлл Э. 435  
 Лувэртюр Т. 176  
 Лукас Ф. 17  
 Луначарский А. В. 23  
 — «История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах», ч. II 23  
 Льюис М. Г. 287, 294  
 — «Монах» 287  
 Лэм Ч. 407  
 Лэндор В. С. 444  
 Людовик XVI 120, 121  
 Маколей Т. Б. 190  
 Мальро А. 204  
 Мальтус Т. 340  
 Маркс К. 9, 33, 41, 89, 364, 403, 443—445  
 Маркс-Эвелинг Э. (и Эвелинг Э.) 343, 344, 350, 364  
 — «Социализм Шелли» 343, 344  
 Марри Дж. М. 12, 434, 437, 438, 445  
 — «Китс и Шекспир» 437, 445



Марченд Л. А. 254—255  
 Маршак С. Я. 68, 69, 71, 157, 199  
 Медвин Т. 199  
 Мейер Г. 332  
 — «История и совесть. Дело Говарда Фаста» 332  
 Менгальдо 252  
 Меррей Дж. 273, 295, 297, 298, 308, 312, 313, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 329, 331, 334, 335, 336, 340  
 Мильбэнк А. (см. Байрон леди А.)  
 Мильнс М. 434  
 Милтон Дж. 67, 84, 96, 177, 308, 325, 364, 449, 451, 461  
 — «Потерянный рай» 67, 84, 96, 461  
 — «Il Penseroso» 84  
 — «L'Allegro» 84  
 Моксон Э. 193  
 Монтгомери Дж. 130, 218, 224, 225, 277  
 — «Вест-Индия» 277  
 — «Швейцарский скиталец» 225, 277  
 Мор Т. 71, 356  
 Морган Э. 68, 255, 268  
 Моррис В. 37, 42, 74, 105—106, 436, 441, 445, 493  
 — «Земной рай» 441  
 Мортон А. Л. 15, 69, 70—73, 103  
 — «Английская утопия» 15, 71, 103  
 — «Вечносущее евангелие. Исследование источников Вильяма Блейка» 70—73  
 Моруа А. 251  
 Мур Дж. 121  
 — «Дневник пребывания во Франции» 121  
 Мур Т. 274, 279, 287, 294, 295, 297, 298, 308, 312—314, 319, 320, 324, 325, 331, 335  
 Мэтью Дж. Ф. 446  
 Найт Дж. В. 255—256, 312  
 — «Байрон. Христианские добродетели» 256  
 — «Брак лорда Байрона: свидетельство звездочек» 256  
 «Драматическая проза Байрона» 312

Наполеон I 167, 178, 315, 378, 404, 423, 448, 449, 485  
 Некрасова Е. 69  
 — «Вильям Блейк» 69  
 Ненаватти П. 66  
 Неупокоева И. Г. 28, 384, 385  
 — «Революционный романтизм Шелли» 28  
 — «Творчество Шелли. К вопросу об эстетических принципах революционного романтизма» 385  
 — «Шелли в русской критике» 384  
 Никольсон Г. 247, 253  
 — «Байрон. Последнее путешествие» 247  
 Николюкин А. Н. 213  
 — «Массовая поэзия в Англии конца XVIII и начала XIX веков» 213  
 Ницше Ф. 55, 58  
 Новалис Ф. 207  
 Ньютон И. 354  
 Одар Ж. 10, 11, 12, 204  
 — «Модернизм Кольриджа» 10, 11, 204  
 О'Кейси Ш. 38—41, 372  
 — «Красные розы — для меня» 38  
 — «Пурпурная пыль» 39  
 Олдингтон Р. 191  
 — «Сущий рай» 191  
 Олдридж Дж. 74, 191  
 — «Дипломат» 191  
 — «Я не хочу, чтобы он умер» 74  
 Оллиер Ч. 386  
 Ориго И. 250—253  
 — «Последняя любовь. История Байрона и Терезы Гвиччиоли» 250—253  
 Оуэн Р. 58, 352  
 Парри Ч. 51  
 Паррингтон В. Л. 8,  
 Пейн Т. 48, 49, 59, 73, 80, 98, 130  
 — «Права человека» 80  
 Пейтер У. 208, 434  
 Пек У. А. 369  
 Перси Т. 83  
 Персиваль М. О. 53



— «Круг судьбы Вильяма Блейка» 53  
 Пикок Т. Л. 390, 409, 414  
 — «Найтмерское аббатство» 414  
 — «Четыре века поэзии» 390  
 Пиль Р. 191  
 Питт В., мл. 191, 222, 223, 275  
 Платон 396, 397, 424  
 Поп А. 283, 288, 289, 329, 330  
 — «Дунсиада» 283  
 Пратт В. В. 246, 247  
 — «Байрон в Саутвелле» 247  
 Прац М. 9, 10  
 — «Кризис героя в викторианском романе» 9  
 Протеро Р. Э. 246, 269  
 Пушкин А. С. 5, 22, 23, 25, 27, 108, 247, 258, 448  
 Радд М. 64  
 — «Расщепленный образ. Исследование Вильяма Блейка и В. Б. Йетса» 64  
 Рейн К. 54, 57, 67  
 — «Маленькая девочка, пропавшая и найденная, и утраченная душа» 67  
 Рейнольдс Дж. 51  
 Рейнольдс Дж. Х. 430, 456, 484, 489, 490  
 Рескин Дж. 28  
 Рид Генри 148  
 Рид Герберт 8, 9, 12, 112—114, 115, 206—209, 271, 367, 368  
 — «В защиту Шелли» 368  
 — «Кольридж как критик» 206  
 Ричардсон С. 9  
 Ро А. 356  
 Робертсон В. 452  
 — «История Америки» 452  
 Робеспьер М. 225, 378  
 Робсон П. 51  
 Рогов В. В. 69  
 — «Вильям Блейк» 69  
 Роджерс В. 231  
 — «Кругосветное путешествие» 231  
 Роджерс С. 136, 279, 293  
 — «Застольные беседы» 136  
 Роллан Р. 191  
 Ронсли Г. Д. 192  
 — «Память о Вордсворте среди вестморлендских крестьян» 192

Роско Т. 122  
 Россетти В. М. 48, 49, 352  
 Россетти Д. Г. 47, 48, 435  
 Рубинштейн А. 61  
 — «Великая традиция в английской литературе от Шекспира до Шоу» 61  
 Руссо Ж. Ж. 17, 308, 344  
 — «Общественный договор» 344  
 Рылеев К. Ф. 314  
 — «На смерть Байрона» 314  
 Рэйзор 207  
 Рэнгем Ф. 141  
 Сад Д. де 55  
 Саймонде Дж. А. 355, 356  
 Самарин Р. М. 125  
 — «История английской литературы», т. II, вып. 1 125  
 Сартр Ж. П. 209  
 Саути Р. 43, 48, 132, 136, 137, 171, 191, 214, 225, 237, 241, 277, 287, 288, 295, 304, 325, 332, 335, 349, 366, 374  
 — «Иоанна д'Арк» 214  
 — «Мадок» 136, 277  
 Сведенборг Э. 59, 98  
 Северн Дж. 438  
 Селькирк А. 231  
 Сен-Жюст Л. 280  
 Сентсбери Дж. 9, 352  
 Сидмаут Г. 275  
 Сильман Т. И. 34  
 — «Диккенс. Очерки творчества» 34  
 Симонс А. 208  
 Скотт В. 9, 10, 19, 31, 43, 83, 198, 273, 279, 287, 288, 294, 310, 311, 319, 325, 326, 407, 456  
 — «Рассказы моего лендлорда» 311  
 — «Уэверли» 311  
 Сметэм Дж. 75  
 Смоллет Т. 9, 20, 337, 456  
 — «Путешествие Хамфри Клипкера» 20  
 Солт Г. С. 343, 345—347, 350  
 — «Перси Биши Шелли, поэт и пионер» 345—347  
 Софокл 430  
 Спендер С. 353, 364—367, 429  
 Спенсер Э. 84, 434, 473



Спизэйт Р. 206  
 — «Старые моряки» 206  
 Сталь Ж. де 292  
 Стендаль 258, 389  
 Стерн Л. 9  
 Стеффан Г. Т. 246, 269, 338  
 Стивен Л. 8  
 Строу Дж. 320  
 Суинберн О. 49, 50  
 Сэлинггар Л. Дж. 205  
 — «Кольридж — поэт и философ» 205

Таллиен Ж. Л. 225  
 Тассо Т. 270, 301, 302  
 — «Освобожденный Иерусалим» 301  
 Тейлор Дж. 430, 467, 480, 482  
 Теккерей В. М. 9, 35, 245, 467  
 — «Книга снобов» 467  
 — «Ярмарка тщеславия» 245  
 Телуол Дж. 73, 212, 213, 215, 224  
 Теннисон А. 435  
 Тимирязев К. А. 426, 427  
 — «Солнце, жизнь и хлорофил» 427  
 Тиндаль Й. 17, 18  
 — «Силы в современной английской литературе» 17  
 Толстой Л. 347, 348  
 — «К политическим деятелям» 348  
 — «Круг чтения» 348  
 Томкинс Дж. М. С. 9  
 Томсон Дж. 82  
 Триллинк Л. 162  
 Тук Дж. Х. 214, 276  
 Тэтэм Ф. 82

Уайльд О. 58, 248  
 Уайт Н. А. 369, 411, 424  
 — «Непогасший очаг» 411  
 Уивер Б. 424  
 Уинтерс А. 426  
 Уоллес В. 81  
 Уолстонкрафт М. 80  
 Уоннинг Э. 435  
 — «Ни Кассандра, ни Товарищ» 435  
 Уотсон Р. 119—122, 139  
 Уоттс А. 66  
 Уэйн Дж. 257—259, 263, 264

— «Байрон: поиски личности» 257—259  
 Уэлсли А. (см. Веллингтон А.)  
 Уэст А. 209—212, 241, 353  
 — «Дух Шелли пробудился сегодня» 353  
 — «Кризис и критика» 209—212  
 — «Шелли сражался за свободу» 353

Фармер А. Дж. 435  
 Фаст Г. 332  
 Фердинанд VII 167  
 Фильдинг Г. 9, 70, 311, 326, 337, 456  
 Фиск И. 56, 58  
 — «Бернард Шоу в долгу у Вильяма Блейка» 56  
 Фицджеральд Э. 276  
 Фокс Р. 6, 36, 132, 164, 171, 351—353, 489  
 — «Роман и народ» 6, 36, 132, 164, 489  
 Фокс Ч. Дж. 137, 138, 140, 145, 150, 152, 156, 188, 191, 247, 276  
 Фома Аквинский 15  
 Форд Дж. Г. 435  
 — «Китс и викторианцы» 435  
 Формен Б. 350, 490  
 Фосет Дж. 182  
 Фоссет Х. Л. Э. 436  
 — «Китс; этюд о его развитии» 436  
 Фрай Н. 54  
 Франклин Б. 76, 98, 280  
 Фрейд Э. 54, 55, 207, 209  
 Фурье Ш. 363

Хадсон В. Г. 111, 112  
 — «Вордсворт и его поэзия» 111, 112  
 Хаксли О. 117  
 — «Вордсворт и тропики» 117  
 Хау Г. 205, 260—262, 265  
 — «Романтические поэты» 205, 260—262  
 Хесси Дж. А. 438  
 Хогарт В. 57, 58  
 Хогг Дж. 377, 379  
 Холкрофт Т. 277  
 — «Записки» 277  
 Холмская О. П. 462, 481



- «Джон Китс (К столетию со дня рождения)» 462
- Хон В. 130
- Хьюлет Д. 447
- Хэзлит В. 111, 131—133, 137, 204, 218, 407, 474
- «Мое первое знакомство с поэтами» 131, 132
- Хэйвенс Р. Д. 187
- Хэйдон Б. Р. 483—485
- Хэйли В. 75, 287
- «Триумфы музыки» 287
- «Триумфы терпения» 287
- Хэнсон Л. 204
- Цицерон 278**
- Чапмен Дж. 458
- Чаттертон Т. 83, 464, 476
- Честертон Г. К. 444
- Чехов А. П. 270
- Чосер Дж. 337, 364, 459
- Шекспир В. 84, 195, 207, 260, 285, 320, 326, 336, 364, 388, 437, 458, 484**
- «Венецианский купец» 336
- «Генрих VI», ч. II 320
- «Кориолан» 336
- «Макбет» 222
- Шелли М. 198, 370, 380, 387, 409, 412, 413, 419, 420, 424
- Шелли П. Б. 9, 12, 14, 23—25, 27, 28, 31, 34, 35, 38, 41—43, 47, 48, 60, 71, 91, 92, 96, 111, 117, 137, 151, 152, 156, 157, 159, 178, 179, 190, 195, 197—199, 201, 204, 209, 212, 228, 281, 305, 306, 309, 317, 326, 331, 334, 341—430, 433—435, 443, 444, 450, 454, 470, 472, 474, 486, 489
- «Адонаис» 472
- «Англия в 1819 г.» 360, 362, 401
- «Атлантическая волшебница» 419
- «Восстание Ислама» 23, 24, 326, 349, 367, 370, 374, 386, 388, 391, 397, 401, 404—406, 409, 410, 416
- «Гимн Аполлону» 426
- «Гимн духовной красоте» 425
- «Гимн Пану» 426
- «Декларация прав» 372
- «Жаворонок» 426, 427
- «Застроцци» 386
- «Защита естественной диэты» 378
- «Защита поэзии» 305, 306, 388, 390—395, 401—403, 408, 425, 429
- «Изменчивость» («Мы облака, закрывшие луну...») 417
- «Изменчивость» («Цветок, смеющийся сейчас...») 417
- «Индийская серенада» 354, 424
- «Карл I» 404, 410
- «К Вордсворту» 178
- «К горести» 404, 410
- «К Кольриджу» 212
- «К лорду канцлеру» 401, 418
- «К Мэри» 424
- «Королева Маб» 345, 350, 373, 378, 381, 386, 389, 397, 404, 415, 416, 433
- «Маскарад Анархии» 349, 361, 363, 366, 382, 387, 399, 400, 401, 412
- «Не подымай раскрашенные покровы» 398
- «Новый национальный гимн» 361, 387, 412
- «Облако» 357, 363, 426, 427
- «Обращение к ирландскому народу» 377
- «Ода к Западному ветру» 228, 357, 360, 363, 411, 420, 421
- «Ода к Свободе» 317
- «Озимандия» 423
- «О любви» 420
- «Освобожденный Прометей» 31, 60, 91, 342, 343, 345, 349, 354, 366, 373, 383, 386—389, 391, 396—399, 407—410, 415, 417, 418, 421, 425, 426, 428, 430, 486
- «Песнь людям Англии» 345, 350, 352, 381, 387, 412
- «Питер Белл Третий» 150, 179, 190, 367, 387, 401
- «Послание Марии Гисборн» 198
- «Свобода» 228, 422
- «Сент-Ирвин» 386
- «Смерть» 413
- «Стансы, написанные близ



- Неаполя в часы уныния» 413  
 — «Строки» 413  
 — «Строки, написанные близ  
 Евангелийских холмов» 413  
 — «Строки, написанные в годы  
 правления Каспри» 401  
 — «Строки, написанные при из-  
 вестии о смерти Наполеона»  
 423  
 — «Триумф жизни» 404  
 — «Ченчи» 342, 349, 387, 401,  
 419, 420  
 — «Эдип-толстопят» 387, 401  
 — «Эллада» 24, 387, 399, 430  
 — «Эпипсихидион» 419, 420  
 — «Юлиан и Мадалло» 406, 414,  
 417  
 Шеллинг Ф. В. 208  
 Шеридан Р. Б. 274, 276, 288, 299,  
 300, 304  
 — «Школа злословия» 288, 300  
 Шпенглер О. 54  
 Шоу Б. 38, 56—58, 343, 348—351,  
 439—445, 465, 483  
 — «Китс. Из мемориального  
 сборника» 439—445  
 — «Любовь среди художников»  
 348  
 — «Незрелость» 348  
 — «Портреты и рецензии» 349  
 — «Правда о Шелли» 349, 350  
 — «Три пьесы для пуритан» 57

- «Ученик дьявола» 57  
 — «Шестнадцать очерков о са-  
 мом себе» 348  
 — «Человек и сверхчеловек» 57

Эвелинг Э. (см. Маркс-Эвелинг  
 Э.)

Элиот Т. С. 14, 64, 117, 261, 265—  
 268, 354, 356, 357, 358, 359, 364,  
 435, 445

— «Великопостная среда» 261

— «О поэзии и поэтах» 268

— «Опустошенная земля» 261,  
 358

— «Полые люди» 261, 358

Эллис Э. В. 347

Эльдон Дж. 400

Эмис К. 246

— «Здесь мне нравится» 246

Энгельс Ф. 23, 342, 343

— «Положение рабочего клас-  
 са в Англии» 342, 343

Эрдман Д. Р. 61—63, 69

— «Блейк. Пророк против им-  
 перии» 61—63

Эскарпи Р. 259, 260, 269

— «Лорд Байрон» 269

Эсхил 387

— «Персы» 387

— «Прометей» 304

Юнг К. Г. 54, 205, 206

Юнг Э. 82



---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. БЛЕЙК . . . . .	45
Глава 2. ВОРДСВОРТ .	107
Глава 3. КОЛЬРИДЖ .	197
Глава 4. БАЙРОН	243
Глава 5. ШЕЛЛИ . . .	341
Глава 6. КИТС . . . . .	431



*Анна Аркадьевна Елистратови*  
**Наследие английского романтизма  
и современность**

*Утверждено к печати  
Институтом мировой литературы  
Академии наук СССР им. А. М. Горького*

\*

Редактор издательства *О. К. Логинова*  
Технический редактор *Ю. В. Рылина*  
Оформление художника *М. И. Эльиуфена*

РИСО АН СССР № 45—112В Слано в набор 13 V 1960 г.

Подписано к печати 17/VIII Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Печ. л. 15,87, усл. печ. л. 25,83 Уч.-изд. 26,2

Тираж 3 000 экз. Т-10546 Изд. № 4284 Тип. зак. № 595

*Цена 15 руб., с 1/I 1961 г. 1 р. 50 к.*

\*

Издательство Академии наук СССР  
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография Издательства  
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



1000 10/10

1000 10/10 10/10

1000 10/10