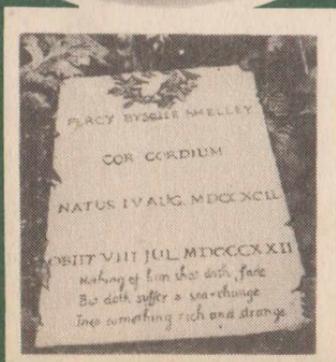
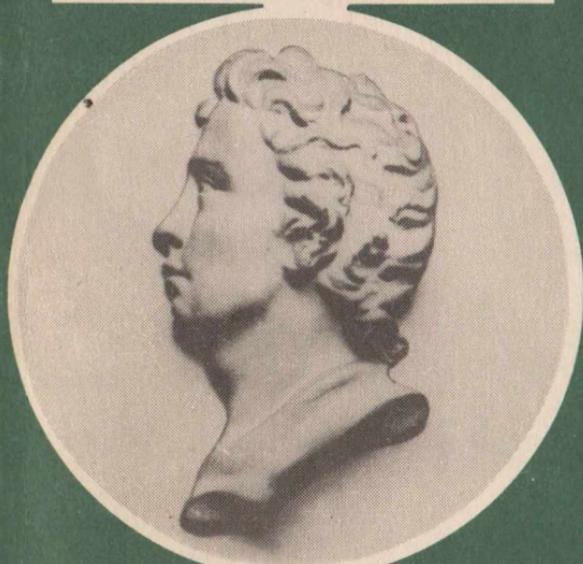


Серия « Литературоведение и языкознание »

Н.Я. Дьяконова, А.А. Чамеев

ШЕЛЛИ



« Наука »



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Серия «Литературоведение и языкознание»

Н. Я. Дьяконова, А. А. Чамеев

Ш Е Л Л И

Ответственный редактор

В. Н. ШЕЙНКЕР



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

1994

Книга посвящена жизни и творчеству английского поэта-романтика Перси Биш Шелли. В ней исследуются литературные и философские взгляды поэта, рассказывается о его борьбе против общественной несправедливости и жестокости, за право свободно выражать свое несогласие с официальной идеологией, за право идти в искусстве новыми, неизведанными путями.

Творчество Шелли рассматривается в широком историческом контексте, в сложном соотношении с художественной мыслью как его времени, так и времени, ему предшествовавшего. Кратко прослеживается воздействие Шелли на позднейшую поэзию Англии. К книге приложены переводы его стихов, отчасти уже известные, получившие признание, отчасти новые, выполненные молодыми переводчиками.

Рецензенты Е. М. АПЕНКО, Ф. П. ФЕДОРОВ

Д $\frac{4603020000 - 554}{054(02) - 94}$ 99-91, НПЛ

ISBN 5-02-028011-9

© Н. Я. Дьяконова,
А. А. Чамеев, 1994

© Российская академия
наук, 1994

ВВЕДЕНИЕ

Жизнь Шелли (1792—1822), без остатка отданная поэзии, общественному служению и деятельной доброте, трагически оборвалась, когда ему не было и тридцати лет — застигнутый бурей, он утонул, пересекая на яхте залив Специя. Во исполнение условий карантина тело его было предано огню на морском берегу; в скорбном ритуале участвовали только несколько друзей. Прах поэта был погребен на протестантском кладбище в Риме.

Ни замечательный поэтический талант Шелли, ни обаяние его личности не могли примирить с ним современников. При жизни очень немногие отдавали ему должное, и он глубоко страдал, не находя понимания и отклика. Общение с близкими ему людьми, страстное восхищение природой в великом разнообразии ее проявлений и бесконечное, никогда не прекращавшееся чтение были его главной отрадой. Читал он днем и ночью, на уединенных прогулках, в суতোлке городских улиц, во время длительных путешествий. Он читал и незадолго до смерти: когда после гибели яхты «Дон Жуан» останки поэта были выброшены на берег, в кармане его был найден поспешно согнутый пополам томик стихов Китса. Дошедшие до нас списки прочитанных Шелли книг охватывают науки естественные и гуманитарные, включают художественные творения всех времен и народов на новых и древних языках.

Столь же многообразной была творческая деятельность поэта: стихотворения на интимно-лирические, философские и общественные темы, поэмы и драмы на античные и современные сюжеты, прозаические трактаты — политические, историко-художественные и теоретико-эстетические, переводы с греческого, итальянского, испанского и немецкого — таков далеко не полный перечень тем и жанров, к которым он обращался. Все это замечательное разнообразие подчинено единой цели —

донести до читателя свое слово, силой поэтического воображения потрясти сердца, приобщить их к добру и красоте, развеять, как ветер, к которому Шелли взывает в известной оде, мертвые листья дурных обычаев и законов.

Несмотря на напряженность своей умственной жизни, поэт никогда не замыкался в отвлеченных интересах; он с надеждой следил за освободительным движением на родине и на чужбине и откликался на него прекрасными стихами. В ранней молодости он пытался участвовать в практическом осуществлении своих идеалов в угнетенной Ирландии, но быстро убедился в обреченности своих усилий. Чем дальше, тем больше он видел, как трудно победить правящую олигархию и добиться справедливости на земле, но никогда не переставал верить в конечное ее торжество. В туманной дали Шелли угадывал рождение новой жизни и нового человека, различал контуры будущего, во имя которого жил и творил. Из сложного взаимодействия между трезвостью политической мысли поэта и его донкихотской приверженностью недостижимым идеалам, между трагическим восприятием действительности и историческим оптимизмом, покоившимся у Шелли на безграничном доверии к потенциальным духовным силам народа, родились щемящая красота и светлая печаль его поэзии.

Бескорыстие и благородство, побудившие Шелли отказаться от жизни своего круга, от положения, карьеры и состояния, ради того чтобы в изгнании возвысить голос в защиту обездоленных и гонимых, позволяют говорить о его духовном родстве с декабристами. Подобно им, он был героем проигранных сражений; подобно им, был потомком знатного рода, но презрел земные блага во имя народа и его прав. Декабристы вышли на Сенатскую площадь, Шелли только писал бесстрашные стихи; они были обречены на физические муки, он — лишь на душевные, но, подобно им, он действовал вопреки собственным интересам с единственной мыслью о счастье большинства.

Шелли поплатился за свое избранничество меньше, чем декабристы, но и ему пришлось немало вытерпеть. При жизни его жестоко поносили в печати, после смерти официальный Лондон сделал все для того, чтобы предать его имя забвению. О гибели поэта газеты сообщили скупой и неохотно; никто не сочинил в память о нем реквиема, подобного тому, какой он сам годом раньше написал на смерть своего младшего собрата по музам Джона Китса.

Приближающаяся двухсотлетняя годовщина со дня рождения Шелли напечалит человечеству о его долге поэту, при жизни не признанному, а после смерти не раз

становившемуся жертвой ложного толкования. Наша книга есть попытка заплатить хотя бы малую часть этого долга, рассказать о Шелли в соотношении с его эпохой и английской литературой, ему предшествовавшей, ему современной и за ним следовавшей.

* * *

Шелли приобщился к литературе в конце 1800-х—начале 1810-х годов, когда в Англии утверждалось одно из самых значительных художественных направлений века, получившее название «романтизм». Ему посвящено огромное число работ, рассматривающих как общие его закономерности, так и специфические особенности его развития в разных странах тогдашнего цивилизованного мира.

Несмотря на обилие исследований, полного единства в понимании романтизма до сих пор нет. Толкование его колеблется между двумя крайностями. С одной стороны, возникает объяснение преимущественно психологическое, подчеркивающее в нем бунт против действительности, устремленность к идеалу, ко всему запредельному, мистическому, иногда фантастическому, к сверхчеловеческому подвигу во имя безграничной свободы и исполнения самых дерзких мечтаний. С другой стороны, вырастает историческое толкование, согласно которому романтизмом следует считать литературное движение, сложившееся в конце XVIII—начале XIX в. — в эпоху экономических, политических и философских революций, в пору становления капиталистического общества.

Колеблются интерпретаторы и между стремлением выявить единство романтической литературы — стремлением, которое ведет к пренебрежению индивидуальными различиями между ее участниками, — и противоположной тенденцией: так настойчиво подчеркивать эти различия, что утрачивается восприятие романтизма как единого направления — единого, несмотря на богатство его особенностей не только в различных странах, но и в каждой национальной литературе.

Своеобразие романтизма обусловлено специфическим характером его связей как с породившей его исторической реальностью, так и с борьбой идеологических, философских и литературных течений, ему предшествовавших и ему современных. В свете трагического опыта последних десятилетий XVIII и первой четверти XIX века романтики критически пересмат-

ривали рационалистические и в целом оптимистические представления просветителей, подвергая сомнению их веру в возможность общественного совершенствования в согласии с законами разума. Эта вера казалась романтикам наивной, недооценивающей сложность духовной жизни, которая, считали они, не стоит в прямой зависимости от «среды» и «мнений», не детерминирована простыми материальными факторами.

Тем не менее, отвергая механистичность и рационализм просветителей, романтики сохраняют с ними преемственную связь. Понятие «естественного человека», взгляд на природу как на великое благое начало, стремление ко всеобщей справедливости и равенству остаются для романтиков основополагающими. Именно с этой точки зрения они не приемлют страдания обездоленных, ужасы войны, тиранию правительств, подавление социального протеста и свободной мысли; то есть все то, что характеризует общество эпохи реакции — злую пародию на светлое царство разума, возведенное просветителями и вдохновившее революцию. Осуждение настоящего у романтиков парадоксально зиждется на ряде принципов той самой просветительской идеологии, которая ими в целом отрицалась.

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

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

абсолютные, но в свете истории оказываются следствием неодинакового развития общей первоосновы.

Итак, можно сказать, что идеологическое и художественное движение, получившее название «романтизм» и возникшее в конце XVIII—начале XIX в., в эпоху политических, экономических и философских революций, характеризуется критичностью по отношению к современной ему действительности и вместе с тем к отвергнутым ею общественным принципам прошлого, просветительского, века. При этом романтики одинаково нетерпимы и к идеям, объективно способствовавшим формированию столь несовершенного общества, и к нему самому — за то, что оно так уродливо их исказило. Степень интенсивности и индивидуальное своеобразие этого двойного критицизма, его взаимодействие с антинационалистической диалектико-исторической концепцией мира и искусства, которую философия нового времени выдвигает в споре с просветителями, мера приобщения к этой концепции определяют творческий облик каждого из романтиков и отличия между ними. Восприятие жизни, внешней и внутренней, как непрерывного, противоречивого становления, ощущение сопричастности мировым процессам, уходящим в бесконечность и не подлежащим рациональному контролю, у писателей эпохи романтизма вступают в сложные сочетания с индивидуальными особенностями их творчества.

Историки нередко сводят романтизм к совокупности неких устойчивых признаков — таких, как отсутствие социальной конкретизации, уход в прошлое, тяготение к идеалу, духовный максимализм, предпочтение природы обществу, чувства — разуму, интуиции — анализу и соответственно разрыв с классицистической регламентацией. Между тем эти черты присущи не всем романтикам, не только романтикам и потому играют вторичную роль. Они подчинены широкой идеологической основе и вне ее не должны рассматриваться.

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

выражением которого стала романтическая литература начала XIX в. Вот почему важно изучать ее как единое движение, в пределах которого существовало большое разнообразие творческих индивидуальностей.

В Англии новое направление явственно обозначилось к началу 1800-х годов. Несмотря на насмешки рецензентов, привыкших к эпигонам сентиментализма и классицизма, все более заметным становилось творчество двух друзей и соавторов, Уильяма Вордсворта (1770—1850) и Сэмюэла Тейлора Кольриджа (1772—1834).¹ Они еще в 1798 г. издали сборник «Лирических баллад» («Lyrical ballads»), в котором горечь по поводу неосуществленных французской революцией надежд на возрождение человечества проявилась в категорическом отказе от политических исканий, в порыве к единению с природой, с миром простых чувств и наивных верований.

Участники сборника разделили свои обязанности: захваченный идеалистическими учениями и поисками грандиозного синтеза всех наук и искусств Кольридж написал мистическую поэму-балладу «Старый моряк» («The ancient mariner») и несколько стихотворений, а Вордсворт — баллады о простой деревенской жизни, о непритязательной красоте сельских мест, о лишениях и горестях тружеников. Романтический характер сборника проявился в его общей направленности — в стремлении найти прекрасное вне житейской суеты, вне мира политики и борьбы интересов, в скромном быте тех, кто в повседневном общении с природой, в тяжком труде посева, жатвы, косьбы учит ее язык и познает ее тайны. Внешним проявлением этой направленности был язык обоих поэтов, простой, близкий речи поселян и старинных баллад, чуждый классицистической изысканности.

Поэтическая деятельность Кольриджа была недолгой (последние годы XVIII и первые годы XIX в.). От символики «Старого моряка» (1798) он пришел к злобещей средневековой готике «Кристабель» («Christabel», 1798—1799), от риторики оды к исповедальным «стихотворениям-беседам», от фантастики фрагмента «Кубла-Хан» («Kubla Khan», 1797) к стилизованным балладам. Он писал стихи и в 1810-х годах, но вдохновение все чаще изменяло ему и он все более углублялся в философские и историко-критические штудии, теоретически обосновывавшие нововведения романтической поэзии. Кумиром Кольриджа, как и других романтиков, был Шекспир, культ которого начал складываться уже во второй

половине XVIII в., но высшей своей точки достиг в начале XIX в.²

Не меньшее влияние на английскую поэзию оказал Вордсворт. Его баллады о простых происшествиях крестьянской жизни суть опыты изучения той атмосферы естественности, близости к природе, которая, по убеждению автора, является единственным гарантом нравственного благополучия и очищения души от скверны городской жизни, от ее суетности и пустоты. Выбор тем, таким образом, обусловлен стремлением поэта проследить действие универсальных законов человеческого сердца в простейших ситуациях. Анализом важнейших стадий духовного становления человека стали философские произведения Вордсворта: его стихотворение «Аббатство Тинтерн» («Tintern abbey», 1798), поэмы «Прелюдия» («The prelude», при жизни автора были опубликованы лишь отрывки из нее) и «Прогулка» («The excursion», 1814). В последней встречаются и беседуют три различных персонажа, олицетворяющие разные стороны и стадии философско-религиозных поисков поэта.

Шелли рано стал читателем Вордсворта, Кольриджа, а также их друга Роберта Саути (1774—1843), прославившегося своими балладами и поэмами на героические сюжеты. Отход этих поэтов от дидактической риторики, сосредоточенность не на внешнем «большом» мире, в их глазах скомпрометированном жестокостью и тиранией, а на мире внутреннем, соотношенном с природой, с тем, что всегда прекрасно, — нашли отклик у Шелли. Тем не менее усиливавшееся отталкивание трех друзей от революционных идей и сближение их с реакцией вызвало его решительное неприятие. К Вордсворту и Кольриджу он, впрочем, до конца дней хранил восхищенное уважение, а Саути все более резко отвергал.

Из романтиков старшего поколения только Вальтер Скотт (1771—1832) оставил Шелли удивительно равнодушным. Присущие шотландскому романисту чувство реальности, скептический здравый смысл, ироническое отношение к духовному максимализму, к вере в идеальное будущее — все это Шелли, увлеченному мечтой о блаженном веке, было чуждо. Умение Скотта объяснить судьбы, характеры, общественные сдвиги и потрясения исторически обусловленными изменениями социальных структур, его представление о детерминированности психики материальными и общественными обстоятельствами, снисходительность к людским слабостям и юмористическое их изображение казались Шелли свидетельством пассивного прития существующего зла, прояв-

лением интереса к второстепенным факторам развития вместо первостепенных: таковыми поэт считал борьбу за осуществление высоких идеалов высоких душ. Хотя самому Шелли историзм был доступен, но ценить его он мог только тогда, когда исторический анализ вел к сознанию преходящего характера лжи и насилия. В романах Скотта поэт этого не находил.

Из своих современников выше всех Шелли ставил Байрона (1788—1824). В нем он видел родственного себе по духу поэта, восхищался бурной романтикой его произведений, мятежным духом его героев, их непокорством законам людским и божественным. Байрон к тому же, как и Шелли, был связан с кругом так называемых радикалов, энергичных противников современного им политического строя.

* * *

Первые десятилетия XIX в. были для Англии очень тяжелыми: правящие круги, до смерти напуганные событиями французской революции 1789—1794 гг. и возможностью их повторения в собственной стране,³ установили режим откровенного политического террора; он был направлен как против стихийных вспышек народных возмущений, так и против всякого проявления свободомыслия. Торийские кабинеты, сменявшие друг друга с 1807 по 1823 г., энергично противились любым прогрессивным реформам.⁴

Хотя промышленный переворот, вступивший на пороге нового века в завершающую фазу, способствовал росту производительности сил страны, хотя победа над Францией в войне, длившейся — с двумя короткими перерывами — с 1793 по 1815 г., принесла британской буржуазии новые заокеанские владения, экономическая ситуация в Англии оставалась напряженной. Бурная индустриализация имела оборотной стороной повсеместное разорение деревень, миграцию лишенных заработка крестьян в город, небывалую безработицу. Десятки тысяч «свободнорожденных» англичан — мужчин, женщин, детей — вынуждены были за нищенскую плату наниматься на фабрики, трудиться по 12—14 часов в сутки, ютились в убогих, непригодных для жилья помещениях, из которых, по словам одного из публицистов тех лет, бежали бы дикие звери.⁵

Положение низших классов было настолько бедственным, что даже консервативно настроенные поэты-леки-

сты, описывая процветание Британии, не могли умолчать о том, что человек здесь без сожаления приносится в жертву коммерческой выгоде (Саути),⁶ низводится до уровня вещи (Кольридж),⁷ превращается в грубое орудие, за которым не признается никаких прав (Вордсворт).⁸

Длительная война с Францией, введенная Наполеоном блокада английской торговли (так называемая континентальная блокада) истощили страну, возложили на низшие и средние классы непомерное налоговое бремя. Как писал еще в 1828 г. Генрих Гейне, «ни один тиран на континенте не выжал бы, руководясь произволом, столько налогов, сколько приходится платить английскому народу на основании закона, и ни один тиран не был никогда так жесток, как английские уголовные законы, которые ежедневно, с холодностью мертвой буквы, убивают за кражу какого-нибудь шиллинга».⁹

Страдания трудового народа приводили к частым вспышкам возмущения и к политическим убийствам:¹⁰ в 1812 г. был убит премьер-министр Спенсер Персеваль. Правительство отвечало на подобные акции все усиливающимися репрессиями; они распространялись не только на «мятежников», но и на всех противников «короны и церкви», которых еще в 1790-х годах именовали радикалами. Главными идеологами их были Уильям Годвин (1756—1836), создатель знаменитой «Политической справедливости» («Political justice», 1793), его жена Мери Уолстонкрафт Годвин (1759—1797), автор красноречивой «Защиты прав женщины» («A vindication of the rights of woman», 1792), и Томас Пейн (1737—1809), написавший книгу «Права человека» («The rights of man», 1791/92) после того, как прославился, воюя на стороне американских колонистов против своей родины Англии. Эти работы просвещали и вдохновляли радикалов 1810-х годов, деятельность которых особенно усилилась в бурные 1816—1823 гг.¹¹

Долгожданный мир (1815 г.) не только не принес никакого облегчения, но увеличил бедствия трудящегося большинства. Огромный национальный долг (за короткий срок выросший в 4 раза и достигший 860 миллионов фунтов), обострившаяся с окончанием войны безработица (из действующих армии и флота вернулись 400 тысяч человек) усилили нищету городского и сельского населения, пролетаризовавшегося в ходе промышленного переворота. Неурожай 1816 г. вызвал голодные бунты в деревне; бунтовали и промышленные рабочие, которых совершенствование машинного производства и уменьшение военных поставок Англии другим странам лишало

заработка. 15 ноября, а затем 2 декабря 1816 г. толпа, ворвавшись в оружейную лавку и овладев оружием, двинулась в Сити, где была рассеяна вооруженными отрядами лорда мэра.¹² 29 января 1817 г. неизвестный бросил камень в карету принца-регента.

В том же году отчаявшиеся бедняки устроили «голодный поход» (Hunger march) в Лондон. Они шли, кутаясь от холода в одеяла, и тем заслужили прозвище «одеяльщиков» (blanketeers). Торийское правительство, во главе которого с 1812 г. стояли консерваторы Ливерпуль, Эддон, Сидмут, Каслрей, ввело в стране положение, мало отличавшееся от военного. Не раз отменялась гордость английской конституции Habeas Corpus Act, согласно которому никто не может быть арестован без постановления суда. В 1819 г. приняты «шесть актов» («акты о затыкании рта»), запрещающие какие бы то ни было объединения рабочих.¹³

Над бунтовщиками учинялись жестокие расправы, войска всегда держались наготове, в особенности в промышленных районах; репрессии становились единственным ответом на недовольство народа; запрещалось все, что можно было запретить.¹⁴ В парламенте был возобновлен старый, времен Эдуарда III, закон о государственной измене, поощрявший деятельность шпионов и провокаторов.¹⁵

В этой напряженной обстановке обостряется борьба партий в английском парламенте. Правительственная печать упорно твердила, что существующая нужда есть лишь следствие внезапного наступления мира и легко может быть устранена: нужны только строгие меры против «нежелательных элементов». Особенно отличился торийский журнал «Квартерли ревью» («The quarterly review»): в январе 1816 г. один из его авторов рекомендовал ввести более суровые «законы о бедных», дабы ухудшение режима в работных домах сократило браки, плодящие нищих.¹⁶ Если правители Англии и были пастырями своего народа, как именовала их официозная печать, они во всяком случае были пастырями, не считавшими нужным кормить свою паству.¹⁷ Они уверяли, что люди голодают по собственной вине, что «все учреждения страны совершенны и любые попытки изменить их чреваты опасностью».¹⁸

Органы оппозиции рьяно отстаивали противоположную точку зрения, согласно которой причинами экономических бедствий являются всеобщая коррупция и своекорыстие тори, допускающих антиконституционные злоупотребления. Оппозиционеры добивались всеобщего

избирательного права, ограничения власти министров и эффективной помощи нуждающимся. Их идеи энергично распространяли литературно-политические журналы «Экзаминер» («The examiner») Ли и Джона Хентов, «Блэк дуорф» («The black dwarf») Томаса Вулера, «Реформерс Реджистер» («The reformer's register») Уильяма Хоуна, «Рипабликен» («The republican») Ричарда Карлайла и другие.¹⁹ Журналы радикалов призывали к борьбе за избирательную реформу, нападали на ханжество и нетерпимость церковных кругов, на беспринципность, жестокость и продажность правительства.

Особенно влиятелен был журнал Уильяма Коббета «Уикли политикал реджистер» («Weekly political register»). С 1816 г. редактор ради бедного рабочего люда продавал свой журнал за два пенса вместо шиллинга.²⁰ В «Обращении к ремесленникам и сельским рабочим» он писал: «Народ трудолюбив, одарен, мужествен. Почему же он пребывает в нищете и унижении?».²¹ Ненависть Коббета к правительству, ростовщикам, банкирам, биржевым загребалам выражалась смело, прямо, на грубоватом, образном языке простонародья, которому он посвятил свою жизнь.²²

В декабре 1816 г. на улицах Лондона появились плакаты, иллюстрирующие положение в Великобритании. «Четыре миллиона англичан нищенствуют, четыре миллиона бедствуют, полмиллиона живут в изобилии и роскоши. Наши братья в Ирландии в еще более отчаянном положении... Смерть была бы избавлением для миллионов. Высокомерие, Безумие и Преступление привели к этой страшной Катастрофе. Только Твердость и Честность могут спасти страну».²³

Радикалы призывали парламент создать новое фабрично-заводское законодательство взамен сметенных промышленным переворотом пережитков средневековой организации труда. Они открыто говорили, что предприниматели покупают нищих детей и превращают их в невольников, возмущались лицемерием правительства, которое отказывалось нарушать «свободу» взаимоотношений рабочих и фабрикантов. Когда Роберт Оуэн в парламентской комиссии заявил протест против использования в промышленности труда малолетних, ему был задан вопрос, не окажет ли отмена такого положения «развращающего влияния на детей, лишенных регулярных занятий».²⁴ Точно так же на предложение депутата Ромильи отменить закон XVII в., согласно которому воровство в лавке каралось смертной казнью через повешение, лорды Эддон и Элленборо ответили жалобой на то,

что «современная философия посягает на мудрые постановления, существующие много веков».²⁵ Тот же Ромильи рассказывал, что один из депутатов на каждое предложение заявлял: «Я за то, чтобы всех повесить».²⁶

Подобные заявления вызвали яростное противодействие низших классов и их защитников, литераторов, мыслителей, политических деятелей: так, в начале 1810-х годов вновь вспыхнуло движение рабочих луддитов, разрушителей машин, вытеснявших их труд, — а в защиту их, против обсуждавшегося в парламенте закона о смертной казни луддитам произнес свою знаменитую речь лорд Байрон (1 марта 1812 г.). Статьи, полные возмущения повсеместным попранием элементарных прав тружеников, публиковал журнал братьев Хент «Экзаминер».²⁷

В 1813 г. Ли Хент (1784—1859), как и его брат, был приговорен к двухлетнему тюремному заключению и огромному штрафу за опубликование статьи «День Святого Патрика» («St. Patrick's day»), где язвительно высмеивал принца-регента, будущего Георга IV, сменившего слабоумного с начала века Георга III. Заплатить штраф за Хента вызвался... Шелли. Деньги он предполагал достать у ростовщиков под огромные проценты. Хент благородно отказался, но вступил с молодым филантропом в дружеские отношения. В кружке радикалов, группировавшихся вокруг журнала Хентов, Шелли нашел друзей и единомышленников, в которых он так нуждался. Сила мысли и таланта Шелли несоизмерима со скромным дарованием его старшего друга, но общение их было плодотворным для поэта. Гуманистический пыл Хента, его сочувствие беднякам, его несколько расплывчатое вольнолюбие,²⁸ вера в просветительное назначение искусства — все это было Шелли очень дорого. Хотя он никогда не укладывался в рамки кружка Хента (как и любого другого кружка!), его протест против господствующих классов был близок протесту демократической оппозиции, представленной журналом «Экзаминер».

Из людей, близких к Хенту, Шелли встречался с юным Китсом (1795—1821), с его другом, поэтом Джоном Гамильтоном Рейнольдсом (1796—1852), с братьями-пародистами Горацием (1779—1849) и Джеймсом (1775—1832) Смитами (с первым из них Шелли переписывался до конца дней) и с самым влиятельным из радикалов Уильямом Хэзлиттом, писавшим с одинаковым блеском о политике, литературе, искусстве и психологических парадоксах современной жизни.

Ко времени сближения Шелли с Хентом Хэзлитт (1778—1830) опубликовал два сборника эссе, в которых выразил романтическую веру в суверенные права личности, в значительность мельчайшего движения души и, соответственно, преклонение перед литературой, отражающей терзания борющегося за внутреннюю свободу индивида.²⁹ Так же, как Шелли и другие радикалы, группировавшиеся вокруг «Экзаминера», Хэзлитт осуждает тех, кто, подобно Вордсворту, Саути и Кольриджу, перед лицом «кажущегося поражения и временных унижений» потерял веру в самые принципы революции. Хотя «мы не можем более отдаться воздушным видениям, которые рассеяны разумом и опытом, <...> мы никогда не перестаем на крыльях воображения возвращаться к ярким мечтам нашей юности, к этому радостному восходу звезды свободы, весне мира <...> Заря этого дня внезапно затмилась, время надежд ушло, <...> но об этих надеждах мы призваны вечно сожалеть, а тех, кто сознательно и злобно разрушил их из страха перед их осуществлением, мы по справедливости должны ненавидеть и презирать».³⁰

Так же, как Шелли, Хэзлитт с глубоким уважением пишет о народе, называет его «могучим сердцем страны» и отстаивает его право на счастье.³¹ Аналогичных взглядов придерживался и Джон Ките, восхищавшийся красноречием политических инвектив Хэзлитта и надеявшийся последовать его примеру, когда достигнет необходимой зрелости души.

Хент и его друзья смело нападали на врагов свободы, защищали права личности на независимость мысли, суждений, чувств, вкусов. Хотя в отличие от Хэзлитта и Шелли Хент был полон оптимистической веры в близость реформы и не возвышался до свойственного им понимания невозможности решить вопрос о положении народа при существующей расстановке социальных сил, он тоже неутомимо воевал с реакцией и — что чрезвычайно важно — он умел объединять вокруг себя людей, неизмеримо превосходивших его по уму и дарованию. Он сыграл роль посредника между робким, неуверенным в себе Шелли и миром литературно-политической борьбы, к которому поэт без Хента не так скоро нашел бы дорогу.

Хент горячо чтит своего младшего друга, представил его читающей Англии уже в декабре 1816 г. в статье «Молодые поэты» («The young poets») и неизменно до конца своей жизни защищал его от нападков официальной печати. Он ввел Шелли в круг интересов своего журнала, а в годы его «итальянского» изгнания своими письмами и статьями давал поэту

столь нужные ему сведения о состоянии дел в Англии. Статья Хента о «манчестерской бойне», о жестокой расправе армии с мирным шестидесятитысячным собранием рабочих близ Манчестера, когда десятки были убиты, а сотни ранены, вдохновила одно из сильнейших политических стихотворений Шелли «Маскарад анархии» (1819).

Вместе с тем дружба с Хентом и его кружком значительно усилила отрицательное отношение к Шелли людей правящих. Когда осенью 1818—зимой 1819 г. в торийских журналах «The quarterly review» и «Blackwood's Edinburgh Magazine» появились разгромные статьи против Хента и близких к нему авторов, среди них был и Шелли.³² В этих статьях политические, литературные и личные обвинения были неразрывно связаны. Шелли, неуклонный ниспровергатель всего, что в Англии почиталось священным и вечным, был отличной мишенью для консерваторов.

Кроме близости идеологической, с кругом Хента соединяла Шелли также общеэстетическая позиция. Хэзлитт выразил сущность этой позиции, когда объяснил, что в злые времена особенное, небывалое значение приобретает искусство. В нем человек находит все, в чем отказывает ему жизнь. Старшие поэты призывали к обособлению искусства от политической действительности, к посвящению его целям нравственного совершенствования, понимаемого как познание Бога и его бесконечной мудрости, как стремление к духовной свободе и пренебрежение к материальной; поэты и эссеисты радикального лагеря искали в искусстве не смирения и самоотречения, а воздействия на нравственное чувство людей, чтобы оно толкало их к борьбе за свободу. Это воздействие, они полагали, не должно, однако, переходить в поучение.

Несмотря на то что теоретически Шелли, как и Хэзлитт и Китс, утверждал, что искусству не следует быть дидактическим, он в своей поэтической практике почти всегда взывал к моральному и общественному чувству читателя, к решительному действию во имя добра и справедливости. В этом смысле он был ближе к Байрону.

Можно сказать, таким образом, что с современными ему поэтами-романтиками Шелли был связан сложными отношениями, в которых смешивались благодарное приятие, критика и отталкивание. Противоречивое, многоликое литературное явление, романтизм стал знаменем, под которым объединились люди разных политических, религиозных и эстетических воззрений. Общим у них

было острое ощущение переломного, кризисного характера переживаемого ими времени и ощущение своей ответственности за то, как решатся его великие вопросы — общественные, нравственные и художественные. Причастность к этим вопросам, настоятельная потребность способствовать их решению придают творчеству романтиков особенную глубину и определяют его значение для тех из последующих поколений, на долю которых тоже выпало «посетить сей мир в его минуты роковые».

Среди великих романтиков Шелли была предназначена благороднейшая роль. Именно в его творчестве литературная революция зашла всего дальше. Он настолько опередил свое время, что даже такие близкие ему люди, как Хент, не до конца его понимали. Поэтическое мышление Шелли отразило глубокие сдвиги в развитии философской мысли его эпохи. Диалектичность, сложность, отсутствие неизменных детерминант и догматических представлений — эти особенности современной Шелли идеалистической философии характеризуют и содержательную, и формальную стороны его поэзии. Буквально в каждой строке Шелли читатель, воспитанный на образцах эпигонского классицизма и риторического сентиментализма, популярных во второй половине XVIII в., наталкивался на вопиющие с традиционной точки зрения нарушения здравого смысла и литературных норм. Поэтические находки Шелли были открытиями новых миров, отражающих новое понимание вселенной.

¹ Подробнее о Вордсворте и Кольридже см.: Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. М., 1978. Там же см. очерки о Скотте, Байроне, Китсе.

² См.: Дьяконова Н. Я. Шекспир в английской романтической критике // Шекспир в мировой литературе. М.; Л., 1964. С. 119—156.

³ Революционное движение начиналось также в Голландии (1794), Польше (1794), Ирландии (1798), Италии (Неаполь, 1799). См.: Butler M. *Romantics, rebels and reactionaries: English literature and its backgrounds. 1760—1830.* Oxford, 1981. P. 11.

⁴ См.: Redpath Th. *Some notes on politics and ideology in the years 1807—24 // Redpath Th. The young romantics and critical opinion.* London, 1973. P. 21.

⁵ См.: Arkell V. T. *The transformation of industry // Britain transformed.* London, 1973. P. 58—80; Coombs H. *The age of Keats and Shelley.* London, 1978. P. 53—58; ср.: Ковалевский М. М. *История Великобритании.* СПб., 1912. С. 171.

⁶ Southey R. *Letters from England // The new Cambridge modern history.* Cambridge, 1965. Vol. 9. P. 109.

⁷ Ibid; cf.: Curran St. *Poetic form and British romanticism.* New York; Oxford, 1983.

⁸ Wordsworth W. *The excursion (Book 9) // Wordsworth W. Poetical works / Ed. by T. Hutchinson.* Oxford, 1942. P. 885—887.

- ⁹ Гейне Г. Английские фрагменты. — Путевые картины. // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 4. С. 428.
- ¹⁰ См.: *Lord Blake. The politics of Byron's time* // *The Byron J.* 1989. P. 43.
- ¹¹ См.: *Энгельс Ф. Положение Англии. Восемнадцатый век* // *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* Т. 1. С. 617.
- ¹² См.: *Черняк Е. Б. Демократическое движение в Англии (1816—1820).* М., 1957. С. 85—87.
- ¹³ См.: *Clark G. English history: A survey.* Oxford, 1971; *Woodward E. L. A history of England.* London, 1976.
- ¹⁴ Приведем анекдотический пример: в 1817 г. была запрещена организация минералогического общества под предлогом, что изучение минералов ведет к атеизму; см.: *Halévy E. Histoire du peuple anglais au 19 siècle.* Paris, 1927. Vol. 2. P. 18.
- ¹⁵ См.: *Hunt Henry. The green bag plot. Political essays* // *The compl. works of William Hazlitt: In 21 vol. / Ed. by P. Howe.* London, 1930—1934. Vol. 8. P. 208—214.
- ¹⁶ См.: *Reports from the Select committee. On the poor laws* // *The quarterly rev.* 1818. Vol. 18. № 36. P. 289, 293—294.
- ¹⁷ *MacLean C. Born under Saturn: A biography of William Hazlitt.* London, 1943. P. 339.
- ¹⁸ Цит. по кн.: *Woodward E. L. The age of reform.* Oxford, 1939. P. 51.
- ¹⁹ См.: *Николюкин А. Н. Массовая поэзия в Англии конца XVIII—начала XIX в.* М., 1961. С. 122—130, 151.
- ²⁰ См.: *Cobbett W. Autobiography.* London, 1947. P. 148.
- ²¹ Ibid.
- ²² См., например, статью в журнале Коббета от 2 XI 1816 (*The English radical tradition (1763—1914)* / Ed. by S. MacCoby. London, 1952, P. 86—90).
- ²³ См.: *Молок А. И., Сомин Н. И. Новая история.* М., 1980. Ч. 1 (1642—1870). С. 200.
- ²⁴ См.: *Woodward E. L. The age of reform.* P. 12.
- ²⁵ См.: *Брандес Г. Натурализм в Англии.* СПб., 1909. С. 45.
- ²⁶ См.: Там же.
- ²⁷ См., например: *On the intellectual inferiority of Parliament to the demands of the age (15 I 1818); On the employment of children in manufactories (5 IV 1818); On the state of the English poor (13 I 1813); Military torture (3 VII 1814)* // *Johnson R. B. Shelley — Leigh Hunt.* London, 1928. P. 249—253, 205—210, 229—231.
- ²⁸ См.: *Woodring C. R. Leigh Hunt as a political essayist* // *Leigh Hunt's political and occasional essays* / Ed. by L. H. and C. W. Hutchens. London; New York, 1962.
- ²⁹ О Хэзлитте подробнее см.: *Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма.* Л., 1970. 93—126.
- ³⁰ *Hazlitt W. The round table* // *The compl. works of William Hazlitt.* Vol. 4. P. 119—120.
- ³¹ См.: Ibid. Vol. 7. P. 259.
- ³² См., напр.: *The quarterly rev.* 1819. Vol. 21. № 42. P. 460—471; *Blackwood's Edinburgh mag.* Oct. 1818—March 1819. Vol. 4. P. 475—486; см. также: «*Blackwood's Edinburgh magazine*» за январь 1821 г., где Шелли прямо назван учеником школы Хента, хотя и превосходящим учителя.

1. ГОДЫ УЧЕНИЯ («КОРОЛЕВА МЭБ»)

Перси Биш Шелли родился 4 августа 1792 г. в родовом поместье отца Филд-плейс (Сассекс). Семья его принадлежала к старинной английской аристократии, была в меру либеральной по своим политическим убеждениям, в меру религиозной, в меру приверженной традициям и светским условностям, в меру образованной и причастной к духовным интересам.

Детство будущего поэта никак не предвещало бурных событий его последующей жизни. Он рос среди девочек, своих четырех сестер, относился к ним с покровительственной нежностью, участвовал в обычных детских играх, рано пристрастился к чтению, рано, с шести лет, начал учиться, сперва дома, потом, когда ему исполнилось десять, — в местной школе. Отсюда в 1804 г. Шелли перешел в одну из известных закрытых школ для детей знати — в Итон, где провел около семи лет.

Хотя здесь у него появились первые друзья, очень быстро обозначилось серьезнейшее различие между ним и его сверстниками. Мало склонный к спортивным играм, физическим упражнениям и грубым забавам, а еще менее — к покорности школьным нравам и порядкам, Шелли сразу приобрел репутацию ученика, решительно выбивающегося из своего окружения. Ему рано пришлось привыкать к общей неприязни и непониманию, пришлось научиться отстаивать мнения, заведомо неприемлемые для большинства.

Круг его интересов, в Итоне уже обозначившийся, был чужд его товарищам: он включал философию, социологию, литературу и естественные науки. Еще в первой школе Шелли посчастливилось слушать лекции натурфилософа-самоучки Адама Уокера, которые привили ему вкус к занятиям физикой и химией — он часами мог просиживать у микроскопа, возиться с химическими реактивами, лейденскими банками и зажигательными стеклами. Одних опытов с электричеством (подобно

Франклина, юный естествоиспытатель охотился за молнией с помощью воздушного змея) и химических экспериментов, которые он ставил в своей самодельной лаборатории, было довольно, чтобы окружающие сочли его сумасшедшим.

Важную роль в жизни Шелли двух последних итонских лет сыграл его старший друг и покровитель доктор Джеймс Линд. Чуткий и отзывчивый человек, убежденный демократ и республиканец, он всячески поощрял литературные и научные штудии своего жадного до знаний ученика и постепенно расширял круг его чтения. Шелли поглощал огромное число книг; тут были и классики — Плиний, Эпикур, Лукреций, Платон, и современные мыслители — Кондорсе, Гельвеций, Франклин, Пейн, Годвин.

К школьным годам относятся первые литературные опыты Шелли. В 1810 г. он анонимно опубликовал сборник «Подлинные стихотворения Виктора и Казире» («Original poetry. By Victor and Cazire»), который включил лирические «Песни», переводы с итальянского и немецкого, «Песнь ирландцев», воспевающую отважных борцов за независимость Ирландии, и небольшую балладу в манере Чаттертона. Ни эти незрелые, малопримечательные стихи, ни «готичекие» повести юного автора — «Застроцци» («Zastrozzi», 1810) и «Сент-Ирвин» («St. Irvyne», 1811) — не обещали больших успехов в будущем. Обе повести, как и предшествовавший им сборник стихов, носили по преимуществу подражательный характер; многое в них — вплоть до имен персонажей — было заимствовано из произведений Анны Рэдклиф, Мэтью Грегори Льюиса, Шарлотты Дакр и других представителей модной школы «тайны и ужаса». Так, в «Застроцци» читатель попадал в знакомый ему по «готическим» романам мир темных, сверхъестественных сил и роковых страстей, в котором фигурировали типичные для этого жанра герои — образцы добродетели и черного злодейства.

В октябре 1810 г. Шелли в соответствии с обычаем, установившимся для молодых людей его круга, поступил в Оксфордский университет. Он продолжал увлекаться химией и метафизикой, как тогда часто обозначали философию, и по-прежнему оставался в стороне от общих интересов и занятий. Правда, у него вскоре нашелся друг, Томас Джефферсон Хогг, который разделял его умственные интересы. Пренебрегая лекциями, носившими зачастую схоластический, а то и обскурантистский характер, друзья совершали длительные прогулки по окрестностям Оксфорда, обсуждали прочитанные книги, горячо спорили

в поисках ответов на волновавшие их вопросы — о происхождении мироздания, о смысле жизни, о путях к полной общественной гармонии. Хогг нередко становился первым читателем и критиком произведений своего друга.

В марте 1811 г. Шелли опубликовал небольшую брошюру (объемом всего в семь страниц), которой суждено было сыграть роковую роль в его дальнейшей судьбе. Содержание брошюры, озаглавленной «О необходимости атеизма» («The necessity of atheism»), не вполне соответствовало ее вызывающе дерзкому названию: молодой автор выступал здесь скорее приверженцем агностицизма, нежели последовательным атеистом, утверждая, что существующие доказательства бытия Бога противоречат доводам разума и не могут быть признаны убедительными. Он обращался к профессорам университета и епископам с просьбой разрешить его сомнения. Этот поступок имел своим следствием исключение автора и вступившегося за него Хогга из Оксфордского университета — событие, ставшее для Шелли началом борьбы за самоопределение.

На требование отца немедленно вернуться домой и порвать всякие отношения с Хоггом Шелли, несмотря на крайнюю нужду в деньгах, ответил категорическим отказом. Разрыв с семьей совершила женитьба поэта на шестнадцатилетней Гарриет Уэстбрук, дочери трактирщика, учившейся вместе с его сестрами неподалеку от Лондона. Как видно из писем Шелли к Хоггу, этот брак был вызван не пылкой любовью, но состраданием к девушке, жаловавшейся на тиранию отца и искавшей у молодого человека покровительства и защиты.

Когда исключенный из университета Шелли с юной супругой нашел временное пристанище в Лондоне, он должен был чувствовать себя вдвойне отверженным: безбожник, разоблаченный духовными пастырями Оксфорда, потомственный аристократ, соединившийся с дочерью мещанина, пусть даже состоятельного, не мог рассчитывать на снисхождение. Семья Шелли отвергла его, согласившись, да и то не сразу, выплачивать ему лишь скудное содержание. С точки зрения людей «добропорядочных», он был парией, черной овцой, отбившейся от агнцев господних.

В конце 1811 г. Шелли вместе с женой ненадолго поселяется в Кесвике, одном из провинциальных городков знаменитого Кемберленда, воспетого Вордсвортом, Кольриджем и Саути. Письма Шелли к друзьям изобилуют поэтическими описаниями величественных горных вершин, покрытых снежными шапками, причудливых

облаков, отражающихся в застывшей, словно отполированной, глади озер. С этими идиллическими зарисовками контрастно соседствуют в письмах Шелли картины ужасающей нищеты и бедствий народа. «Хотя местность в Кесвике прелестна, — пишет он, — люди отвратительны. Фабриканты вползли в эти тихие долины, осквернив и обезобразив красоту природы своим прикосновением <...> Кесвик больше похож на лондонскую окраину, чем на кемберлендскую деревню. В реке часто находят младенцев, загубленных несчастными женщинами, работницами фабрики» (ShL, I, 223).¹

В Кесвике Шелли близко познакомился с Саути. Это знакомство произвело на него удручающее впечатление. Он высоко ценил поэтический талант Саути, надеялся обрести в его лице единомышленника и был глубоко разочарован: ярый якобинец, автор бунтарской пьесы о восстании Уота Тайлера превратился в ярого тори. «Саути, поэт, чьи принципы были когда-то чисты и возвышенны, — с горечью писал Шелли Годвину в январе 1812 г., — стал презренным защитником злоупотреблений и глупости. Я долго беседовал с ним. Он говорит: „Поживите с мое, и будете думать так же, как я“. Менее всего хотел бы я стать новообращенным мистером С.» (ShL, I, 231). Шелли с осуждением отзывается о ненависти Саути к Ирландии и ирландцам, о его выступлении против парламентских реформ: «Во всем этом мы расходимся с ним» (ShL, I, 211).

Зрелище народных страданий, по словам Шелли, заставляет его «все больше ненавидеть существующий порядок вещей во всех его проявлениях. Я задыхаюсь от негодования, когда думаю о серебряных сервизах, балах, титулах и королях... Пусть они объедаются, пусть предаются разгулу, пусть грешат до последнего момента. Стоны несчастных могут оставаться неслышанными до последней минуты этого бесславного пиршества — до тех пор, пока не грянет буря, и страшная месть угнетенных не падет на головы угнетателей» (ShL, I, 213).

Изгнанный из круга, к которому принадлежал по рождению, Шелли не только не отрекся от «крамольных» убеждений юности, но порвал со всеми представлениями, могущественными в ту пору в Англии, объявил войну социальной системе, попирающей человеческое достоинство, враждебной живой свободной мысли. Учителями Шелли были Годвин, Пейн, французские философы века Просвещения. Особенное значение имело для него учение Годвина. Недаром один из английских критиков заметил как-то, что лучшим произведением Годвина был

Шелли! Еще в период обучения в Итонской школе в 1810 г. Шелли прочел «Политическую справедливость» и первые три романа Годвина, а позднее, в 1812 г. с удивлением узнав от Саути, что властитель его дум еще жив, вступил с ним в переписку и жадно прислушивался к его наставлениям.

В начале февраля 1812 г. поэт уезжает в Ирландию, надеясь в ее борьбе за независимость найти достойное применение своим силам и способностям. О политических симпатиях Шелли этого времени как нельзя лучше говорит его стихотворение «К республиканцам Северной Америки» («To the republicans of North America», 1812; опубл. 1870), вдохновленное революционными событиями в Мексике. Успехи мексиканских патриотов, восставших против испанского владычества, питают веру поэта в победу ирландского народа. Эта вера пронизывает дублинские письма Шелли к английским корреспондентам (Элизабет Хитченер и Уильяму Годвину) и строки его поэтического обращения «К Ирландии» («To Ireland», 1812; опубл. 1870).

Социальные, национальные и религиозные противоречия, издавна душившие Ирландию, сплелись в один узел, и этот узел затягивался все туже. Английское правительство, напуганное восстанием 1798 г., провело акт об унии (1801), положивший конец ирландскому парламенту, а вместе с ним — остаткам автономии «зеленого острова». Первым ответом на унию было вооруженное восстание патриотов под предводительством Роберта Эммета в 1803 г.; оно было жестоко подавлено, а его руководитель казнен. Шелли воспел Эммета как национального героя Ирландии в стихотворении «На могиле Роберта Эммета» («On Robert Emmet's grave», 1812; опубл. 1887).

В первые же дни пребывания в Дублине Шелли сошелся с деятелями освободительного движения² и с головой окунулся в работу, выступая как политический публицист, оратор, поэт. 28 февраля он принял участие в митинге, состоявшемся в здании театра, где произнес пылкую речь. Как сообщали дублинские газеты, он сказал, что он — англичанин и при мысли о преступлениях, совершенных его нацией в Ирландии, не может не краснеть за своих соотечественников, виновных в страданиях Ирландии и беспросветной нищете ее народа.³ Шелли публикует и распространяет на улицах Дублина свое «Обращение к ирландскому народу» («An Address to the Irish people», 1812). Pamфлет был обращен к самой широкой аудитории, написан простым языком и издан на

дешевой бумаге: следуя примеру Томаса Пейна, автор делал все для того, чтобы каждый бедняк мог приобрести и прочесть его «Обращение». Свою задачу он видел в просвещении народных масс, в пробуждении в них духа независимости, в разъяснении унижительность их рабского положения.

Шелли ратовал за мирное разрешение социальных, национальных и религиозных конфликтов; однако нарисованная им в «Обращении» картина бедствий ирландского народа была так выразительна и правдива, автор с таким гневом писал о политике насилия и гнета, проводимой в Ирландии английским правительством, что Годвин счел своим долгом предостеречь его: «Шелли, вы готовите кровавый спектакль!» (ShL, I, 269—270).

Антиправительственный, демократический характер имел и другой памфлет Шелли этого периода — «Декларация прав» («The Declaration of Rights», 1812). Отпечатанный в виде прокламации, памфлет пункт за пунктом излагал политическое кредо молодого автора. В духе «Общественного договора» Руссо Шелли доказывал, что всякое правительство существует только с согласия тех, кто наделил его властью, и по их воле может быть в любой момент распущено. Среди неотъемлемых человеческих прав автор называл право личности на свободу слова, мысли, совести и на равное участие в пользовании природными благами. (См.: ShPr, 70—72). Завершалась прокламация словами мятежного Сатаны из Мильтонова «Потерянного рая», обращенными к поверженным соратникам: «Очнитесь, восстаньте или вечно оставайтесь падшими!».

Политическая деятельность Шелли в Ирландии не принесла сколько-нибудь осязаемых практических результатов. Ни прямое обращение к ирландскому народу, ни филантропические призывы к власти имущим, ни попытки создать Ассоциацию патриотов-единомышленников не увенчались успехом. «До вих пор я не имел представления о глубине человеческих бедствий, — признавался Шелли в письме к Годвину от 8 III 1812 г. — Бедняки Дублина решительно самые убогие и нищие из всех. В узких улочках ютятся тысячи людей — сплошная масса копошащейся грязи! Каким огнем зажигают меня подобные зрелища! И сколько уверенности придают они мне в стремлении преподать урок добродетели тем, кто топчет своих ближних, доводя их до состояния, худшего, чем сама смерть. И к этим людям я в своем воображении адресовался! Как быстро изменились мои взгляды на этот предмет!» (ShL, I, 268).

В начале апреля 1812 г. Шелли и Гарриет уезжают в Уэльс. Он пишет, что сожалеет не о предпринятой им попытке участвовать в сражении за свободу, а лишь о малой ее плодотворности (ShL, I, 282). Бездна нищеты и унижения, открывшаяся ему в угнетенной, обездоленной стране, вызывает в нем не уныние и мизантропию, но благородное негодование и жажду действия.

Покинув Ирландию, Шелли не прекращает публицистической деятельности и далек от мысли складывать оружие. Летом того же года в Барнстэпле (Уэльс) выходит анонимно его «Письмо лорду Элленборо» («A Letter to Lord Ellenborough», 1812), отстаивающее свободу слова и печати. Непосредственным поводом к его написанию послужил процесс над одним из представителей радикальной прессы Даниелом Итоном, отказавшимся опубликовать третью часть книги Томаса Пейна «Век разума». После обвинительной речи лорда Элленборо суд присяжных приговорил шестидесятилетнего Итона к двухчасовому стоянию у позорного столба и к полутора годам тюремного заключения. Ли Хент сообщал в «Экзаминере», что гражданская казнь Итона обернулась для него настоящим триумфом: толпы людей приветствовали его аплодисментами, забросали эшафот цветами.

«Письмо» Шелли было отпечатано в июле тиражом в 1000 экземпляров и немедленно разослано друзьям и знакомым. Защищая Итона, автор отстаивал свободу мысли, обличал произвол английских властей. «Я чувствую, — писал он, — что если бы закон о сожжении еретиков не был отменен <...> в Смитфилде вскоре вновь запылали бы костры инквизиции. И теперь уже раздаются удары бича, в свое время заставившие Декарта и Вольтера покинуть родину, слышится звон цепей, сковывавших Галилея... И где же? В стране, самонадеянно именующей себя прибежищем свободы; при господстве правительства, которое, попирая свободу мысли и слова, хвалится свободой печати» (ShPr, 75).

Среди поэтических произведений Шелли этого времени особого упоминания заслуживает баллада «Прогулка дьявола» («The devil's walk: A ballad», 1812) — едкая политическая сатира на английский двор, церковь, парламент, суд. Автор баллады, так же как годом позже Байрон в «Поездке дьявола», подражал стихотворению Кольриджа и Саути «Мысли дьявола» (1799) и до предела насытил ее политической злободневностью. Герой баллады Вельзевул, решивший посетить землю в роли инспектора, останавливается в Лондоне, встречается с принцем-регентом, министрами, священниками и законниками, с одобрением

отзывается о преступлениях, творимых ими и с их благословения в Ирландии и в Испании, повсюду чувствует себя «как дома» и остается вполне удовлетворен царящими в Англии «адскими» порядками.

Эту балладу, так же как незадолго перед тем «Декларацию прав», Шелли отпечатал в виде прокламации и с присущим ему энтузиазмом приступил к распространению обоих произведений, используя при этом весьма необычные, подсказанные мальчишеской страстью к романтике приемы и средства. Он выходил на лодке в море и там, запечатав листовки в бутылки из-под микстуры, привязывал их к деревянным лодочкам и пускал по воле волн. Несколько экземпляров «Декларации» и «Прогулки дьявола» отправились в дальние странствия на небольших воздушных шарах, изготовленных домочадцами Шелли по его чертежам. Наконец, часть листовок Шелли поручил своему слуге расклеить на улицах Барнстэпла. Слуга вскоре был арестован, а за автором прокламаций установлена полицейская слежка.

Радикальность общественных устремлений Шелли, зрелость его социально-политических оценок и разоблачений, пронизательность суждений об английских законах и экономике, религии и морали уживались с наивно-утопической верой в возможность изменить мир с помощью слова, с трогательной, почти детской доверчивостью в отношениях с людьми, с удивительной непрактичностью в частной жизни. Все это не раз вызывало иронию позднейших биографов Шелли, забывавших о том, что наивность и прекраснодушие юного поэта свидетельствовали не столько о слабости, сколько о силе его характера, были сродни прекраснодушию Дон-Кихота, его вере в идеалы добра и справедливости, его пренебрежению к собственному благополучию, неизменной готовности прийти на помощь слабым и беззащитным.

Мечта о всеобщем счастье и жертвенном служении ему составляла главный побудительный мотив жизни и творчества поэта. Естественно, что на пути к осуществлению этой мечты Шелли, как и благородного героя Сервантеса, ожидало немало поражений и горьких разочарований. Малоуспешным оказался опыт его агитационной деятельности в Ирландии. Неудачей завершались и неоднократные попытки Шелли сплотить вокруг себя группу друзей-единомышленников, поборников общественного блага.⁴ Друг его юности Хогг бесцеремонно волочил за его женой Гарриет. Элизабет Хитченер, в которой Шелли надеялся обрести истинную «сестру души своей», поселившись с ним под одной крышей, оказалась самодо-

вольной и назойливой ханжой, и ему с трудом удалось откупиться от нее обещанием пожизненной ренты. Уильям Годвин — будущий тесть поэта, мудрец-философ, перед которым он преклонялся, при ближайшем знакомстве (первая встреча с ним состоялась осенью 1812 г.) показал себя сухим, черствым, жадным до чужих денег себялюбом.

Живя в Уэльсе, поэт увлекся новым грандиозным проектом, связанным с так называемой Тремадокской дамбой. Возведенная за два года до этого для осушения дна залива, гигантская дамба после весенних штормов пришла в негодность и нуждалась в серьезной реконструкции. Уверовав в возможность создать на отвоеванной у моря «свободной» земле общину свободных и равноправных тружеников, Шелли предложил свои услуги владельцу дамбы и с присущей ему энергией взялся за дело — выступил перед жителями округа с жаркой речью, организовал сбор денег по подписке, следил за ходом восстановительных работ, жертвовал собственные скудные средства. Вскоре, однако, он убедился в несбыточности своих мечтаний: около тысячи человек, привлеченных к строительству насыпи, ютились в ужасных условиях, терпели голод и холод, почти ничего не получая за свой труд по вине местных землевладельцев. Ко всему прочему властям стало известно о бунтарских настроениях Шелли. На него было организовано покушение.⁵ Поэт вынужден был покинуть Уэльс. Так завершился этот в полном смысле слова «фаустовский» эпизод его биографии.

Полгода, проведенные Шелли в Тремадоке, были наполнены кипучей деятельностью: поглощенный хлопотами о дамбе, он вместе в тем находил время и душевные силы для помощи нуждающимся, вел обширную переписку с друзьями, как и прежде, исключительно много читал. Список книг, приложенный им к письму лондонскому книгоиздателю Томасу Хукему (см. ShL, I, 340—341), поражает воображение: тут и «Королева фей» Спенсера, и «Зоономия» Эразма Дарвина, и знаменитая французская «Энциклопедия», и философские труды Спинозы, Юма и Канта, и многочисленные исторические сочинения древних и новых авторов (Геродота, Фукидида, Плутарха, Гиббона, Саути и др.). К этому же периоду относится интенсивная работа Шелли над «Королевой Мэб» («Queen Mab: A Philosophical poem», 1813).

В 1839 г. открывая первое собрание поэтических сочинений Шелли поэмой «Королева Мэб», Мери Шелли указывала в послесловии к ней, что сам автор вряд ли

согласился бы включить ее в книгу своих стихов. Действительно, протестуя против вышедшего в свет в 1821 г. пиратского издания поэмы, Шелли писал, что считает ее как в идейном, так и в художественном отношении «сырой и незрелой» — «*crude and immature*» (ShL, II, 300—301).

Первая поэма Шелли и впрямь еще несет на себе печать ученичества: в ней много риторики и дидактики, встречаются поэтические штампы и тяжеловесные конструкции, а некоторые из проповедуемых автором идей, вроде идеи абсолютного детерминизма или апологии вегетарианства как верного средства исцеления человеческой природы, наивны и механистичны. Вместе с тем суровый приговор, который вынес своему детищу Шелли, справедлив лишь отчасти: по дерзости и космической грандиозности замысла «Королева Мэб» не уступает лучшим созданиям поэта. Не уступает она им и по своей иконоборческой мощи и по вдохновенности пронизывающих ее финальные песни пророческих интонаций.

Не случайно, несмотря на «микроскопический» (всего в 250 экземпляров) тираж 1813 г., поэма быстро завоевала симпатии радикально настроенных кругов. Байрон ценил «Королеву Мэб» едва ли не выше всех других произведений друга;⁶ Ричард Карлайл, впервые познакомившись с поэмой в тюремной камере, стал ее страстным почитателем и пропагандистом,⁷ позднее Роберт Оуэн распространял поэму на социалистических митингах, с восхищением отзываясь о ее авторе.⁸ В 1830—1840-х годах, когда одно за другим увидели свет около полутора десятков отдельных изданий поэмы, она стала настольной книгой английских чартистов.

Произведение большого социально-философского звучания, первая попытка молодого автора осмыслить в поэтически обобщенной форме исторические битвы эпохи, — как отгремевшие, так и еще только назревающие, — «Королева Мэб» была воспринята современниками как провозвестница грядущих схваток между силами прогресса и реакции. Ее гражданский пафос, благородство одухотворяющих ее идеалов, вера в будущее человечества поражали смелостью и новизной даже на фоне революционных изменений в английской литературе эпохи романтизма. Вместе с тем произведение Шелли еще тысячами нитей было связано с прошлым просветительским веком; эта связь проявляется и в особенностях художественной структуры поэмы, и в философских, этических, политических тяготениях ее автора.

Основу мировидения Шелли в ранний период его творчества составляла концепция так называемой великой цепи бытия, согласно которой все во вселенной — от атома до созвездия, от букашки до человека — взаимосвязано, упорядочено, имеет строго определенное назначение. Концепция эта, унаследованная поэтом от предшественников (ей отдали дань Шекспир, Мильтон, Поп), переосмысливается им и в дальнейшем все больше смыкается с распространенной в начале XIX в. шеллингианской «философией тождества». ⁹ Бытие понимается поэтом как единство, управляемое законами аналогии, как бесконечная вереница форм единой в своей сущности материи, каждая частица которой связана с другой родственными узами: «Нет в целом мире атома, который / Однажды не был частью человека; / Нет капельки дождя в прозрачной туче, / Что не текла б когда-то в чьих-то жилах» (*перевод А. Ч.*). — «There's not one atom of yon earth / But once was living man; / Nor the minutest drop of rain / That hangeth in its thinnest cloud, / But flowed in human veins» (ShPW, 769).

У поэтов Ренессанса, а позднее у Мильтона и Попа цепь бытия тянется от Бога, творца всего сущего, к самым низким формам материи; Бог — одухотворяющее начало вселенной. По словам Попа, «Все суть лишь звенья в необъятном целом, / Где Бог — душа, Природа служит телом». ¹⁰ В интерпретации Шелли великая цепь оказывается лишенной своего высшего звена — в ней не находится места Богу. Развивая в примечаниях к «Королеве Мэб» материалистическую в основе своей концепцию мироздания, автор опирается на учение Ньютона и подкрепляет свои выводы цитатами из «Системы природы» Гольбаха и «Системы мира» Лапласа. «Множественность миров, неопределенная безмерность вселенной, — пишет Шелли, — это предмет, о котором нельзя размышлять без благоговейного трепета. Для того, кто правильно ощущает таинственность и величие этого предмета, нет опасности соблазниться ложными измышлениями религиозных систем или обожествлением первопричины вселенной» (ShPW, 801). Отрицая существование Бога-творца, Шелли утверждает вместе с тем, что в основе всего сущего лежит духовное начало, душа (см.: QM, IV, 139—143; III, 226—240), иными словами, он пантеистически одухотворяет материю. Шеллиевский «дух природы» («Spirit of nature») — это своего рода энергетическое начало, изначально присущее материи, ее движущая сила.

Историческое развитие человечества представляется поэту неразрывно связанным с жизнью природы, космоса;

он убежден, что разлитые во вселенной закономерности всеобщего движения не враждебны человеку. Это убеждение зиждется у молодого поэта на просветительском учении о необходимости, провозглашающем принципы детерминизма основой всякого развития (это учение, заметим в скобках, скоро стало казаться Шелли бездушным и мрачно фаталистическим). Но в 1813 г. он вслед за Гольбахом и Годвином рассматривал необходимость как неумолимый закон, целенаправленное действие которого проявляется в жизни природы так же, как и в истории человечества (см. ShPW, 809). Обусловленная необходимостью эволюция существующих социальных форм приведет человечество к конечной разумной цели; она будет достигнута тогда, когда «голос разума, громкий, как голос природы, разбудит нации» — «when Reason's voice / Loud as the voice of Nature, shall have waked / The nations» (QM, III, 126—128).

Оптимизм Шелли подкрепляется просветительской верой в изначально добрую природу человека, которая, будучи искажена влиянием уродливой среды, должна все же победить под действием благоприятных материальных и моральных условий. По словам поэта, «есть в каждом сердце семя совершенства» — «every heart contains perfection's germ» (QM, V, 147), и это семя обещает дать могучие всходы, если только его не будут подавлять ни бремя собственных страстей индивида, ни какие бы то ни было формы внешнего — социального, экономического, религиозного — угнетения. Идеи «перфектибиллизма» были усвоены Шелли у Кондорсе, книгой которого «Очерк исторического развития человеческого разума», «евангелием совершенствования», он увлекался. В начале XIX столетия теория совершенствования стояла в центре философских споров, имевших весьма очевидный политический подтекст: борьба с этой теорией велась во имя прошлого, следовательно, против революции, и, напротив, проповедь идей перфектибиллизма предполагала веру в общественное развитие, в необходимость изменения социального строя и служила оправданием революции.¹¹

Центральная идея, составляющая философский стержень «Королевы Мэб», — идея непрерывного поступательного движения истории. Именно с движением истории, а не с традиционным развитием характера, личных судеб героя связан сюжет поэмы. Автор «Королевы Мэб» «смотрит вперед и вспять», «его мысль странствует в вечности». «Прошлое, Настоящее и Будущее — вот величественные и всеобъемлющие темы этой поэмы», —

подчеркивал Шелли в письме к издателю Хукему (ShL, I, 324).

Поэма написана в форме романтического видения. Волшебница Мэб, фея-хранительница человеческих судеб, является во сне прекрасной девушке Ианте и увлекает ее душу в заоблачные выси, чтобы открыть ей смысл бытия, законы движения истории. Жанр видения позволяет автору создать философско-обобщенную, поэтически впечатляющую картину истории человечества — от ее истоков до теряющихся в вечности контуров будущего.

Центральной пространственно-временной оппозицией является для Шелли оппозиция конечного и бесконечного, времени и вечности; при этом вечность осмысливается поэтом не как сфера Бога, но как сфера абсолютного добра, истины и красоты, сфера бесконечной и универсальной гармонии. Время же, в восприятии поэта, тождественно истории и представляет собой сферу, лишенную гармонии, сферу, где сталкиваются в непримиримом конфликте добро и зло, истина и ложь, красота и уродство.¹² Человечество, согласно Шелли, сможет приобщиться к вечности, лишь установив на всей земле справедливый и гармоничный общественный порядок. Тогда, — пишет поэт, — «седое Время — грозный победитель, / Что в гордом одиночестве так долго / Владычествовал, шествуя неслышно / И повергая в прах народы мира, — / Отступит в страхе...» (перевод А. Ч.). — «Even Time, the conqueror, fled thee in his fear; / That hoary giant, who, in lonely pride, / So long had ruled the world, that nations fell / Beneath his silent footstep» (QM, IX, 23—26).

С точки зрения вечности жизнь человека столь же эфемерна, сколь эфемерно бытие «мельчайшей твари, / Которой хрупкая зеленая былинка, / Что поутру родившись, / Умирает в полдень, / Вселенной служит» (перевод А. Ч.). — «...those living things, / To whom the fragile blade of grass, / That springeth in the morn / And perisheth ere noon, Is an unbounded world» (QM, II, 226—230).

Но человек способен одолеть всеокрушающее время, наполнив каждый миг своего существования напряженной деятельностью сердца и ума. «Я меряю не мерою мгновений / И месяцев обманчивый твой бег, — обращается поэт к стремительно движущемуся „угрюмому потоку времени“. — ...Любовь и жажда действия и мысли, / Согретые огнем кипучей страсти, / Длинней и ярче делают мой день!» (перевод К. Бальмонта). — «I measure not / By months or moments thy ambiguous course. / The

sense of love, / The thirst for action, and the impassioned thought / Prolong my being. — Notes on „Queen Mab“» (ShPW, 825). Человек способен прорваться к вечности, к бессмертию, посвятив свою жизнь борьбе с царящим в мире злом: память о тех, чьи имена приводят в трепет земных владык, о тех, кто достойно прошел свой земной путь, не умирает — «the deathless memory of that man, whom kings / Call to their mind and tremble; the remembrance / With which the happy spirit contemplates / Its well-spent pilgrimage on earth, / Shall never pass away» (QM, III, 165—169).

В поэме Шелли отчетливо различимы три временных пласта: время реальное, бытовое, служащее своего рода рамкой всего полотна (те несколько предрассветных минут или часов, в течение которых возлюбленный Ианты, Генри, склонившись над ней, оберегает ее сон); время магическое, чудесное — время, проведенное духом Ианты в пути через необозримые просторы вселенной в фантастической колеснице королевы Мэб и в ее дворце; и, наконец, время историческое и утопическое (картины прошлого, настоящего и будущего, которые — благодаря чарам феи — открываются взору пробужденной от сна души Ианты). Соответственно меняются и пространственные координаты поэмы: ограниченный бытовой локус распаивается в космос; волшебное пространство дворца королевы Мэб позволяет ей и ее гостье видеть то, что отделено от них огромной пространственной и временной дистанцией: земной шар, бывшие блестящие цивилизации, современные города и страны и, наконец, лучезарный мир будущего.

Художественная вселенная Шелли имеет множество точек соприкосновения с реальным историческим временем и географическим пространством: это и намеки на известные исторические события (пожар Москвы, отступление французской армии из России и т. д.), это и реальные топонимы (вечный Нил, Афины, Рим, Спарта, Гренландия, Англия и т. д.), это, наконец, и абстрактно-обобщенные, но исторически верные описания нещадной эксплуатации человека человеком, религиозного мракобесия, кровавых войн.

Спрашивается, зачем понадобилось поэту, интерес которого был сосредоточен на судьбах человеческой цивилизации, воспарять над грешной землей в космические дали. Ответ на этот вопрос кроется, по видимому, в особенностях замысла и поэтической манеры Шелли. Поэт искал, образно говоря, точку опоры, подобную той, с помощью которой Архимед надеялся сдвинуть

вселенную (не случайно знаменитое изречение древнегреческого ученого стоит эпиграфом к поэме). Уводя читателя в иной мир, Шелли позволял ему взглянуть на землю-муравейник с высоты философских раздумий, откуда становились особенно очевидными неблагополучие земных дел и насущная необходимость коренного социального переустройства.

Как давно установили исследователи, в сюжетно-композиционном и в идейном отношении «Королева Мэб» имела немало общих черт с популярной в начале XIX в. повестью «Руины» (1791), принадлежавшей перу К. Ф. Вольнея, французского писателя-простветителя, близкого к Гольбаху. Повесть Вольнея открывается описанием разрушенной, некогда блестящей цивилизации. Герой книги, странник, среди развалин Пальмиры размышляет о бренности всего земного и тщете человеческих дерзаний перед лицом безжалостного времени. Страннику является Дух и разъясняет ему, что не природа, не необходимость, а жестокие правители, невежество и религиозный фанатизм повинны в крушении древних цивилизаций. Дух увлекает странника в небесные сферы, откуда земной шар кажется не больше лунного диска. Перед потрясенным героем разворачиваются картины угнетения, социальной несправедливости, бессмысленных кровопролитий. Дух позволяет спутнику заглянуть в будущее: с прогрессом знаний на земле наступает век разума, «одна из наций Европы» совершает великую революцию, открывающую перед миром путь к Свободе, Равенству, Братству.¹³

И Вольней в «Руинах», и Шелли в «Королеве Мэб» обращаются к жанру видения, имевшему давнюю традицию в европейской литературе. Подобно своим великим предшественникам (Данте, Ленгленду, Мильтону, Беньяну и др.), оба художника стремятся не только дать критический синтез собственной эпохи и тысячелетней истории человечества, но и приоткрыть завесу грядущего. Они осуждают тиранию, рабство, захватнические войны, обрушиваются на религию и церковь, по-вольтеровски призывая современников «раздавить гадину».

Сходство проблематики и общего плана «Королевы Мэб» и «Руин», в значительной мере обусловленное общностью традиций, на которые опирались оба писателя, было, разумеется, относительным: Шелли отказывается героизировать прошлое, воспевать величие былых цивилизаций в духе так называемой «поэзии развалин», на развитие которой повесть Вольнея оказала заметное влияние. Не величие архитектурных сооружений древ-

ности привлекает автора «Королевы Мэб»: он ведет речь о подневольном труде тысяч и тысяч изнуренных голодом и непосильной работой людей, воздвигших все это «постыдное великолепие» по прихоти выжившего из ума честолюбца (см.: QM, II, 135—148). Созерцание руин Пальмиры пробуждает у поэта не ностальгические воспоминания о былом, но мечты о будущем; разрушенный временем дворец тирана становится для него символом неизбежного крушения деспотических режимов (см.: QM, IX, 93—96).

Особенно глубоки различия заключительной песни «Королевы Мэб» и последних глав «Руин». Вольней работал над повестью в годы революционного подъема и верил в близкое торжество идеалов разума. Шелли создавал свою поэму в эпоху реакции и упадка веры в светлое царство разума, возвещенное просветителями. Вот почему в отличие от Вольнея, запечатлевшего в заключительных главах «Руин» современные ему революционные события и видевшего в них канун новой эры в жизни человечества, Шелли в «Королеве Мэб» предпочитает не касаться горького опыта французской революции и осуществление декларированных ею идеалов связывает с далеким будущим.

Отношение Шелли к французской революции и к революционным потрясениям вообще было неоднозначным. Как и его учитель Годвин, поэт никогда не одобрял насилия, был противником восстаний и гражданских войн, но заявлял, что если бы такие события произошли, он встал бы на сторону народа (см.: ShL, I, 221). Погодвиновски веруя в могущество слова и в возможности совершенствования, заложенные в человеческой природе, Шелли вместе с тем подвергал сомнению практическую действенность рационалистической программы Годвина. «„Политическая справедливость“, — писал он, — была издана впервые в 1793 г.; прошло почти двадцать лет с тех пор, как ее принципы были повсеместно обнародованы. Что же за этим последовало? Разве люди перестали сражаться? Разве порок и нищета исчезли с лица земли?...» (ShL, I, 267). Однако, как ни убежден был автор «Королевы Мэб» в необходимости коренного переустройства мира (не случайно в поэме возникает образ топора, под корень рубящего ядовитое древо — символ уродливого социального строя. — См.: QM, IV, 82—89), главные свои надежды он, как и Годвин, связывал с мирным бескровным переворотом, с нравственным совершенствованием и политическим просвещением народа.

Шелли воспринял наиболее радикальные черты учения Годвина, его веру в высокое назначение человека,

сочувствие обездоленным, ненависть к любым формам угнетения, отвращение к меркантильному духу века. Поэт обличает в «Королеве Мэб» «коронованных убийц» — монархов, чьи презренные троны куплены преступлениями и предательством, «раззолоченных мух» — дворян, паразитирующих на теле народа, лживых и лицемерных священников, «аристократию богатства» — буржуазию, превратившую мир в гигантский рынок, в царство всеобщей купли и продажи: «Продажно все: продажен свет небес, / Дары любви, что нам даны землею, / ...Все, что есть в нашей жизни, жизнь сама, / Содружество людей, свободы проблеск ... — / Все на публичном рынке продается» (перевод К. Бальмонта). — «All things are sold: the very light of Heaven / Is venal; earth unsparing gifts of love, / All objects of our life, even life itself, / And the poor pittance which the laws allow / Of liberty, the fellowship of man ... / Are bought and sold as in a public mart» (QM, V, 177—186).

Вскрывая вопиющие социальные контрасты нищеты и богатства, произвола и бесправия, автор «Королевы Мэб» противопоставляет кучке праздных трутней, утопающих в роскоши и разврате, массу тружеников, крестьян и ремесленников, гнущих спину «на аристократию, на армию, на фабрикантов» — Notes on «Queen Mab» (ShPW, 832). «Земледелец, без которого общество перестало бы существовать, — пишет Шелли, — бьется в жалкой нищете, окружен презрением и умирает от того самого голода, который уничтожил бы остальное человечество, если бы он не работал так усердно». «Нет истинного богатства ни в чем, кроме труда человека», — утверждает поэт, вторя Годвину (ShPW, 804).

Вслед за Годвином, который в полемике с Эдмундом Берком, называвшим народ «стадом свиней», показал, какими сокровищами ума и благородства обладают люди из народа,¹⁴ Шелли в «Королеве Мэб» с горечью говорит о том, как много неведомых Мильтонов, неизвестных Катонов и Ньютонов погубило бесчеловечное общество (см.: QM, V, 137—146). Именно доверие Шелли к потенциальным духовным силам народа служило источником его исторического оптимизма.

Трагическому миру прошлого и настоящего противопоставлен в «Королеве Мэб» идиллически-прекрасный мир будущего, не знающий нищеты, несправедливости, войн и преступлений. Любопытно, что, воплощая в поэме одну из древних грез человечества, Шелли в духе Руссо отказывается омрачать созданную им картину городскими фабричными пейзажами. Вместе с тем, вопреки

предписаниям Руссо, в идеальном обществе Шелли процветает наука, помогая людям проникнуть в тайны природы и слиться с ней в гармоническом единстве. Преображается лицо земли, пустыни покрываются пастбищами, нивами, садами и лесами. «Земля своею грудью материнской / Питает мириады, и они / Ее за все заботы награждают» (перевод К. Бальмонта). — «The fertile bosom of the earth gives suck / To myriads, who still grow beneath her care, / Rewarding her with their pure perfectness» (QM, VIII, 109—111). — В обществе, где властвуют любовь и альтруизм, равенство и труд, иным — свободным, прекрасным и счастливым — становится человек.

Хотя реальные пути преобразования мира и конкретные формы гармоничного человеческого общежития остаются неясными Шелли, его поэму отличает, говоря словами М. М. Бахтина, «продуктивная устремленность в будущее». Автор «Королевы Мэб», как и его современники, социалисты-утописты — Сен-Симон, Фурье, Оуэн, верит, что человечество придет к своему Золотому веку, и локализует его не в далеком прошлом, не на небесах, а «вперед» человечества».

Поэмой «Королева Мэб» Шелли вторгнулся в самую гущу идейной борьбы своего времени. При всей глубокой связи с идеями Просвещения она принадлежала своей эпохе в той же мере, в какой ей принадлежали выступления Байрона и Коббета в защиту луддитов. «Королева Мэб» родилась не в кабинетной тиши, но на гребне исторических битв эпохи, как живой отклик молодого автора на самые насущные проблемы европейской действительности.¹⁵ Жизненный опыт Шелли — столкновение с ханжеской моралью и церковью, изгнание из университета, разрыв с отцом, скитание и бедность, защита жертв реакции, участие в национально-освободительной борьбе ирландского народа — в косвенной, сложно преломленной форме воплотился в его первой большой поэме. Опираясь на демократические традиции национальной и европейской культуры, критически осмысляя эти традиции в свете французской революции и тектонических сдвигов, происходивших в жизни Европы на рубеже XVIII—XIX веков, Шелли создал произведение смелое и новаторское.

¹ Здесь и далее письма Шелли цитируются по этому изданию, за исключением тех случаев, когда они доступны в переводе З. Александровой (ПСФ) и когда эти переводы отвечают нашей интерпретации текста.

² Годвин снабдил Шелли рекомендательным письмом, адресованным одному из ветеранов движения Д. Ф. Керрэн (J. P. Curran). Дочери его Амелии Керрэн принадлежит известный портрет Шелли, выполненный во время случайной встречи в Риме весной 1819 г.

³ См.: *White N. I. Shelley: In 2 vol. New York, 1947. Vol. 1. P. 215—217.*

⁴ См. об этом: *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. С. 377.*

⁵ *Holmes R. Shelley: The pursuit. London, 1987. P. 187—196.*

⁶ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. Cambridge (Mass.), 1974. P. 29.*

См.: *Неупокоева И. Г. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 102.*

⁸ См.: *Medwin T. The life of P. B. Shelley. London. 1913. P. 98.*

⁹ Подробнее о философии тождества см.: *Реузов Б. Г. История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986. С. 104—106.*

¹⁰ *Pope A. An essay on man (I, 267—268) // The compl. poetical works of Alexander Pope / Ed. by H. W. Boynton. Boston; New York, 1903. P. 141.*

¹¹ Подробнее см.: *Реузов Б. Г. Стендаль. Годы учения. Л., 1968. С. 60—61.*

¹² Интереснейшие наблюдения о художественной модели мира в эпоху романтизма см.: *Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.*

¹³ См.: *Volney C. F. Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires. Paris, 1791.*

¹⁴ См.: *Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966. С. 420.*

¹⁵ См.: *Cameron K. N. The young Shelley: Genesis of a radical. New York, 1950. P. 241.*

2. ГОДЫ СКИТАНИЙ («АЛАСТОР», «ВОССТАНИЕ ИСЛАМА»)

Началом нового периода в творческом развитии Шелли можно условно считать его первый отъезд из Англии 28 июля 1814 г. Исключительную роль в судьбе поэта сыграла встреча с Мери Годвин (1797—1851), дочерью почитаемого им философа. В глубоком убеждении, что без взаимной любви брак не только не возможен, но даже преступен, Шелли решился оставить Гарриет. Без благословения церкви он соединился с Мери и бежал с ней за границу. Юных любовников сопровождала сводная сестра Мери, Клер Клермонт,¹ жаждавшая свободы от родительской опеки.

Путешественники поехали сперва в Париж, потом в Швейцарию, Германию, Голландию, но после шести недель скитаний из-за полного безденежья вынуждены были вернуться на родину, где прожили до мая 1816 г. Для молодой пары наступили трудные времена: непрерывная нужда, страх перед заключением в долговую тюрьму, длительные разлуки (приходилось прятаться от кредиторов), неуверенность в завтрашнем дне, частые переезды — превращали их жизнь в тяжкое испытание.

В эти годы Шелли сравнительно мало писал, но поглощал огромное число книг. Он изучал греческий язык и философию, древнюю и современную, особенно философию французского Просвещения. Во всех этих занятиях участвовала и Мери: в ее дневниках сохранились длинные списки книг, которые они читали вместе. Живя в Англии с осени 1814 до весны 1816 г., Шелли написал только одну большую поэму — «Аластор, или Дух одиночества» («Alastor, or the spirit of solitude»). Шелли работал над нею в последние месяцы 1815 г.; опубликована она была весной 1816 г.

Вопреки обычаю, «Аластор» не есть имя героя, но означает (по-гречески) «дух одиночества», то есть злой дух, погубивший героя, молодого поэта.² По мнению

американского исследователя Камерона, Шелли передает здесь горестные переживания нескольких лет своей жизни, свои разочарования и поражения.³ Это лишь отчасти верно. Несомненно, личный, исповедальный тон характеризует многие из важнейших произведений эпохи романтизма. Потребность самопроявления, ясно обнаружившаяся во времена господства сентиментализма и поразившая читателей Руссо, Стерна, молодого Гете, в романтический период чрезвычайно усилилась. О том, как складывалось и развивалось сознание поэта, повествовали «Прелюдия» и «Прогулка» Вордсворта; взволнованные признания изливаются в «стихотворениях-беседах» и одах Кольриджа и даже фантастическая Одиссея его «Старого моряка» была, в сущности, рассказом о муках души, обретающей себя в искуплении вины; собственные черты, пусть стилизованные, односторонние, в чем-то мистифицирующие, запечатлел в своих поэмах Байрон, «гордости поэт»; о творческих сомнениях и исканиях рассказал юный Китс в поэмах «Эндимион» и «Гиперион»; самоисследованием стал и «Аластор».

Во всех этих поэмах отчетливо выражен характерный романтический мотив непреодолимого одиночества души в мире, поглощенном своекорыстными и суетными заботами. Герой, обреченный на непонимание и враждебность окружающих, ищет покоя и исцеления на лоне природы, благостной в своей вечной красоте. В поэме Шелли, следовательно, выражены не только личные горести, но и традиционные романтические проблемы и темы. В отличие от прямой дидактичности «Королевы Мэб», от пронизывающего ее политического и общественного пафоса «Аластор» знаменует попытку отойти от злобы дня, от прямого изложения идей, в особенности идей великих предшественников. Шелли хочет проложить самостоятельный путь, определить собственные духовные возможности и свое отношение к действительности.

К этому времени Шелли уже понял, что его попытки оказать деятельную помощь людям осуждены на неуспех: бесплодны были агитация в Ирландии, старания помочь голодающим в Уэльсе и в Англии, хлопоты о гонимых радикалах, о семьях казненных луддитов. Шелли выбивался из сил, отдавал последние гроши, входил в долги, один раз даже ради несчастной нищенки снял с себя ботинки и шел босой, но все его усилия, он сам чувствовал, были тщетны. Наблюдения его в Ирландии, в разоренной войной континентальной Европе, в английских селениях — все говорило о невозможности спасти заблуждающееся и страдающее человечество.

«Аластор» повествует об опасностях, подстерегающих молодого идеалиста, утратившего веру в способность действовать общественному преобразованию. Эта поэма плод интроспекции и в то же время — объективно обобщенного душевного опыта целого поколения утративших веру радикалов. Недаром так явны связи между героем «Аластора» и Одиноким, центральным персонажем Вордсвортовой «Прогулки», который прошел путь от страстного увлечения идеями революции к полному от них отказу.

Герой «Аластора» — юный поэт, посвятивший себя поискам истины и добра. Прекрасный телом и душой, он жаждет познания, чтобы оно могло принести людям счастье. Он странствует из страны в страну, посещает прославленные города древности — Вавилон, Иерусалим, Мемфис, Фивы, Афины, — устремляется в долины Персии, Индии, в горы Кавказа. Во всех своих странствиях он неразлучен только с одиночеством. Оглушенный внутренней тревогой, он презрел, даже не заметил любовь арабской девушки и все силы чувства сосредоточил на таинственном и прекрасном видении — оно явилось ему во сне и пленило его голосом, который был словно голосом его души — «Her voice was like the voice of his own soul» («Alastor», 153). Этот голос говорил ему о знании, правде и добре, о высоких надеждах на божественную свободу. — «Knowledge and truth and virtue were her theme / And lofty hopes of divine liberty» («Alastor», 158—159). И голос этот сливался с неземной музыкой и вызвал ответный огонь в его сердце. Но в радостный миг соединения любящих видение внезапно исчезло.

Потрясенный потерей, поэт продолжает свои бесцельные блуждания. Напрасно надеется он вновь встретить таинственную деву — она исчезла навсегда. В утлом челне, неизвестно откуда появившемся, он, жаждая смерти, плывет по бурному морю, потом углубляется в неведомую реку, которая приводит его в страну гор, лесов, скал, глубоких пещер и, наконец, в таинственную, защищенную вековыми деревьями долину, ставшую его последним пристанищем. Там, ослабевший, все утративший, чуждый всему земному, он испустил дух. Никто не помнит теперь того, кто некогда уподоблялся лютне, на струнах которой звучала гармония небес — «A fragile lute, on whose harmonious strings / The breath of heaven did wander» («Alastor», 667—668).

Герой поэмы терпит поражение во всех своих исканиях. Его единственная награда — смерть среди нагой, суровой простоты гор. Представляется, что, хотя в образе его воплотились многие чувства Шелли, общий

облик его скорее выражает то, чем он боялся стать, нежели то, чем он на самом деле был, выражает его страх перед слабостью более, чем ощущение слабости.⁴

Готовясь во время работы над «Аластором» к смерти (о близости ее предупредили поэта врачи), рисуя себе свои последние минуты, Шелли мнил, что расставание с жизнью будет для него возвращением к природе, ибо с ее приливами и отливами всегда пребывает в таинственном единении кровь поэта — «...the poet's blood / That ever beat in mystic sympathy / With nature's ebb and flow» («Alastor», 651—653). После его смерти, говорит Шелли, «могучие очертания природы, сеть человеческих дел, рождение и могила — они уже не те» — «Nature's vast frame, the web of human things, / Birth and the grave, they are not as they were» («Alastor», 719—720). Мир отвергает поэта, не подозревая, что без него никогда не станет таким, каким бы он сделал его.

В «Аласторе» Шелли предстает художником слова, близким основному, романтическому, направлению своей эпохи. Вслед за Вордсвортом поэт изобразил духовные искания личности, зыбкость надежд на счастливый исход, нерушимую связь внутреннего мира и внешнего, человека и природы. Вордсворт вдохновил и строгий белый стих «Аластора», и его образную систему, в которой все подчинено символике, порожденной вечной красотой природных начал: река, по которой плывет поэт, есть всепобеждающий поток жизни и в то же время — поток мысли; пещеры — непостижимые тайны бытия и вместе с тем сознание человека, отъединенное от реальности;⁵ горы символизируют высокие цели человеческие и опасность путей к ним, море — бури жизни и ее необъятность.

Риторическая декламация «Королевы Мэб» здесь сменяется анализом душевных состояний и поэтическим воспроизведением субъективно воспринимаемой и окрашенной действительности. Поэзия природы одновременно порождает поэта и порождается им.

Если Вордсворт был для Шелли учителем и в чем-то образцом, то с произведениями прямых своих современников, Байрона и Китса, соотношение его поэмы более сложно. Конечно, Шелли читал так называемые «восточные поэмы», но бурные страсти байроновских героев, их неудержимость в любви, мести, борьбе, нередко кровавой и безжалостной, были Шелли чужды. Его поэма, по своей сути антибайроновская, рисует иные, неуверенные, выстрадавшие пути самоопределения личности.

Гораздо ближе к Шелли был Китс. Оба они принадлежали к кругу Хента и его журнала. «Аластор» создавался

в последние месяцы 1815 г., «Эндимион» — в начале 1817; Китс, следовательно, мог испытать прямое влияние Шелли, во всяком случае писал не без оглядки на «Аластора». ⁶ Но внутренняя близость обеих поэм возникла помимо прямого взаимного воздействия: оба молодых романтика озабочены судьбой поэта, открытыми ему возможностями в полной мере осуществить свое предназначение. Даже в описании соотношения поэзии и любви Китс и Шелли почти совпадают: Эндимион проникся жалостью к «индийской девушке» и, полюбив ее, обрел в ней же свою богиню, явившуюся ему, как и «дева под вуалью» у Шелли, во сне. Герой «Аластора», сам того не ведая, оттолкнул страдающую от любви к нему арабскую девушку и умер в тоске одиночества, так и не найдя деву своей мечты. Поэмы предлагают как бы различные варианты одной и той же ситуации, но обе исходят из гуманистического представления о единстве любви и жалости, любви и доброты, любви и воображения, помогающих ощущать страдания ближнего, как свои собственные и стремиться к возрождению людей и человечества в целом. К этому после долгих испытаний приходит герой Китса, но не герой Шелли. Отсюда и разрыв его связей с жизнью, и смерть.

Как отмечает Бразел, герой «Аластора», предаваясь радостям созерцания, отъединяется от человечества и тем самым не обретает подлинной человеческой сущности. Одиночество для Шелли, по мнению Бразела, ассоциируется с эгоизмом, неспособностью к любви. За это и мстит невольно согрешившему поэту демон Аластор. Бразел обращает внимание на незамеченную исследователями связь между поэмой «Аластор» и опубликованной вместе с ней переделкой «Королевы Мэб», которую Шелли озаглавил «Демон этого мира» («The demon of the world»). ⁷

В начале мая 1816 г., вскоре после выхода в свет «Аластора», Шелли, Мери и Клер поехали в Женеву и прожили там до конца августа. Пребывание их в Швейцарии ознаменовалось дружеским сближением с Байроном. Не будем подробно говорить о встречах и беседах поэтов. Об этом рассказано много и давно. ⁸ Говорили они обо всем на свете — о философии, политике и литературе. По общему мнению исследователей, Шелли оказал на Байрона большее влияние, чем тот на него. Это влияние ощущается и в цитируемых ниже строфах о французской революции в третьей песни «Чайльд Гарольда» (III, 81—84), и в строфах о красоте швейцарских пейзажей (III, 13, 63, 72) — строфах, проникнутых Вордсвортовым культом

природы, который Байрон воспринял через увлеченного старшим поэтом Шелли.

Во время «сентиментального путешествия» по Женевскому озеру и прилегающей к нему местности, связанной с воспоминаниями о Руссо, было задумано одно из широко известных стихотворений Шелли «Гимн интеллектуальной красоте» («Hymn to intellectual beauty», 1817). Как и последовавшее за ним стихотворение «Монблан», он замечательно дополняет «Аластора» и говорит об интенсивности духовного развития поэта.

Нетрудно заметить, что за два года, последовавшие за созданием «Королевы Мэб», Шелли прошел значительный путь как мыслитель и философ. По мнению исследователей, верность идеям Годвина и просветителей, французских и английских, у Шелли с самого начала сочеталась с элементами идеализма платоновского толка, значение которых в переломные 1814—1816 гг. возрастает: Шелли отходит от последовательно материалистического истолкования вселенной и говорит о решающем влиянии духовной деятельности, о том, что нельзя противопоставлять материю и дух, ибо материя духовна, а дух материален. В этом смысле Шелли движется в соответствии с общим ходом философского развития конца XVIII—начала XIX в. — от механистического метафизического материализма, характерного для века Просвещения, к идеалистически ориентированной диалектике и историзму, одержавшим такую блестящую победу в классической немецкой философии.

В 1813—1815 гг. Шелли пишет ряд трактатов: «Опровержение деизма» («A refutation of deism»), «О христианстве» («On christianity»), «О любви» («On love»), «О будущем состоянии» («On a future state»), «О жизни» («On life»), «О нравах» («On morals»). Эти сочинения показывают, что последовательной системы философских идей у Шелли не было. С одной стороны, он вслед за своими учителями Локком, Юмом, Гельвецием, Гольбахом, Кондорсе и более всего Годвином подчеркивает материальный по своей природе закон необходимости, управляющий вселенной; с другой стороны, отказывается проводить резкую грань между материальным и идеальным и всячески утверждает значение идеального фактора.

С одной стороны, Шелли не приемлет и осуждает христианство, видит в нем религию лицемерную, враждебную счастью и свободе, с другой стороны, отрицая божественность Христа, высоко оценивает его моральное учение и сравнивает умение прощать и любить врагов своих с сократовским. По мнению Шелли, Христос не был

христианином в современном, т. е. искаженном, значении слова; Бога Шелли считал лишь вездесущей вдохновляющей людские души силой.⁹

С одной стороны, Шелли не раз сомневался в бессмертии души, с другой — не соглашался верить, что человек с его высокими помыслами рождается лишь для того, чтобы умереть. Выхода из этих противоречий Шелли не указывает; он ограничивается фаустовским страданием от неизбежности сомнения и незнания.

Итоги философских размышлений Шелли подведены в трактате «О жизни». Здесь он критикует как материалистическую философию, так и субъективный идеализм; упрекая материалистов в поверхностности мысли, в нежелании додумывать до конца, Шелли отвергает и идею о полной «внематериальности» всего существующего. В противовес он выдвигает принципы интеллектуальной философии, изложенной Уильямом Дремондом в труде «Академические вопросы» («Academical questions», 1805), которая утверждает абсолютное единство идеального и материального и невозможность для материального существовать вне восприятия.¹⁰ Шелли сетует на трудности, встающие перед всяким, кто пытается выразить идеи интеллектуальной философии. «Удивительно ли, что голова идет кругом, едва только глянем в бездну ничтожества нашего знания» (ShPr, 174).

Никакого решения проблемы бытия и познания Шелли не предлагает. Его ответ близок к агностицизму, в котором он видит грустную, но неизбежную альтернативу догматизму. Хотя он несомненно обладал способностью к отвлеченному теоретическому мышлению, философом он не был и никакой системы не создал. Вместе с тем его идеи дают жизнь и значительность его поэтическим образам, а теоретические работы служат к ним комментарием. Один из важнейших заключен в трактате «О любви». Воплощая моральные концепции Шелли, этот трактат передает как бы сердцевину мироощущения поэта. Главная его идея заключается в том, что любовь подразумевает абсолютное понимание и сопереживание, абсолютную общность; все это любящие распространяют и на всех окружающих, в которых они ищут такого же сочувствия и единства эмоций. Любовь оказывается основой общения между людьми, основой их личного и социального существования, всеобъемлющим чувством, связывающим человека с мировым целым.

Философские идеи Шелли в целом близки современным и предшествовавшим ему немецким мыслителям (Канту, Фихте, Шеллингу). В дошедших до нас списках

прочитанных поэтом книг мы находим только Канта, но он изучал предисловия-манифесты Вордсворта и работы Кольриджа, следил за журналами «The Edinburgh review», «The quarterly review», за «Blackwood's Edinburgh magazine», в которых публиковались рецензии на работы немецких философов, знал книгу Жермены де Сталь «О Германии» (1810, переизд. в Англии 1813), излагавшую их идеи, знал близкие шеллингианству «Чтения о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля (1809—1811).

Шелли был в курсе бурно разросшейся в последние десятилетия старого и первые десятилетия нового века литературы о Шекспире, проникнутой благодаря влиянию Шлегеля и Кольриджа влиянием немецкой идеалистической эстетики. По словам американского исследователя Баррела, между учением Шелли и немецких философов есть аналогии, хотя он не испытывал прямого их влияния.¹¹ К концу жизни он подошел к ним совсем близко, и «нет ни тени сомнения» в том, что, если бы не ранняя смерть, «его конечные умозаключения были бы тождественны их умозаключениям».¹²

Посредником между Шелли и современным ему идеализмом служил Платон. Поэт изучал его еще с университетских времен, бесконечно читал как философа и художника и не раз переводил. Вопросу о платонизме Шелли посвящена огромная литература; при этом многие англо-американские авторы прямо называют поэта платоником.¹³

В последние десятилетия, однако, западные ученые все чаще склоняются к иной точке зрения: часть из них считает мнение о платонизме Шелли крайне преувеличенным;¹⁴ другая часть говорит о том, что влияние, оказанное на него Платоном, сочеталось с влиянием идей скептицизма и агностицизма.¹⁵ Мировоззрение Шелли нельзя, разумеется, свести к платонизму, но нельзя вместе с тем отрицать воздействия на него общей системы взглядов греческого философа, созданных им поэтических образов, его представления о земной жизни как отблеске потустороннего, вечного, недостижимо совершенного мира идей. Как справедливо замечает Кинг-Хил, «для Шелли платонизм есть сокровищница концепций. Он использует в эстетике те идеальные представления, на которые Платон опирался в своей теории познания. Зло для него есть поверхностный изъян (blemish), который не может распространяться на вечное».¹⁶

Исследователи подчеркивают значение для Шелли трактатов Платона «Пир», «Федр», «Республика», подчеркивают, что с Платоном Шелли связывает вера в возможность совершенствования людей и мира, вера в конечную победу добра над злом, в противоречие между необходимостью, сковывающей развитие внешнего мира, и свободой мира внутреннего. Восприятие Платона у Шелли осложнялось изучением последователей греческого философа, средневековых и более поздних.

Вопрос о платонизме Шелли существен при рассмотрении уже названных философских стихотворений, написанных в 1816 г. Первое из них, «Гимн интеллектуальной красоте», в характерной романтической манере сочетает отвлеченную философичность с личным признанием. Это не только рассуждение о той возвышенной красоте, которая для Шелли есть, в духе учения Платона, некая одушевляющая вечная сила, стоящая за миром видимых явлений, но и взволнованный рассказ о том, как впервые это прекрасное явление посетило его на пороге юности.

Интеллектуальная красота — понятие духовное, идеальное: это невидимая сила (unseen Power), и на людей снисходит только тень ее, которая, подобно облакам или воспоминаниям о музыке, посещает их и вскоре ускользает. Шелли взывает к духу Красоты и скорбит о том, что он покинул мир, оставив людям страх, уныние, отчаяние. По-платоновски звучит мысль Шелли, что беспокойный сон жизни (life's unquiet dream) становится истинным и благотворным, только если на него падает отблеск незримого духа прекрасного;¹⁸ без него нас покидают Любовь, Надежда и Самоуважение; с ним мы обретаем всемогущество и бессмертие. Явившись к герою стихотворения в ответ на его лихорадочные поиски истины, дух красоты вызвал восторг отрока; он посвятил себя служению ей, ибо твердо верил, что только она может освободить мир от мрачного рабства.

Красота как начало, ведущее к мудрости и гуманности, вряд ли может считаться платоновской идеей, но представление о красоте как начале, одушевляющем видимый мир, идет если не от самого Платона, то от его позднейших истолкователей.¹⁹ Баррел настаивает на идеализме Шелли, указывая, что для него подлинная реальность не материальна, а духовна, и субъект для него важнее объекта. По мнению ученого, Шелли более идеалист, чем Платон, ибо тот в «Федре» говорит, что красота открывается нам через наши чувства, тогда как у Шелли

она носит чисто духовный характер. Таким образом, Баррел приходит к заключению, что в «Гимне» конечная духовность вселенной, в которую Шелли неизменно верил, проявляется в красоте.²⁰

Слова о любви к человечеству, завершающие гимн, с точки зрения Баррелла, также идут от Платона; в его «Пире» Сократ приводит слова Диотимы, согласно которым любовь есть желание красоты и добра, выводящее любящих за пределы чувства друг к другу и распространяющееся на все остальное человечество. Показав воздействие Платона на Шелли, Баррел, однако, полагает, что «Гимн интеллектуальной красоте» может считаться платоническим главным образом потому, что в нем красота идеальная, красота ума и души возвышается по сравнению с красотой физической. Кинг-Хил указывает, что влияние Платона соединяется здесь с влиянием знаменитого стихотворения Вордсворта «Аббатство Тинтерн», в котором высшая красота неожиданно озаряет избранных своим сиянием.²¹

Шелли назвал свое стихотворение «Гимном», но исследователи считают возможным отнести его, а также последовавшее за ним стихотворение «Монблан» к жанру оды. Они основываются, по-видимому, на абстрактной возвышенности тематики, на философской природе обоих стихотворений, на том, наконец, что само слово «гимн» в греческой поэзии обозначало одну из разновидностей оды.²² Правда, давая в стихотворении волю личным переживаниям (IB, V—VI, 49—72), Шелли как будто отступает от торжественности и отвлеченного универсализма оды, но поскольку он описывает возвышающую роль поэзии, переживания поэта имеют достойный оды общий характер.

Уже в этом стихотворении раскрываются основные особенности поэтического видения Шелли. Отвлеченное понятие — таинственная невидимая Сила — конкретизируется, обрастая образными ассоциациями, исходящими из одной метафоры: Сила, Дух летит на изменчивых крыльях (*inconstant wing*), подобно... — и далее следуют сравнения с изменчивыми, быстро движущимися, мимолетными явлениями: летним ветерком, лунными лучами, оттенками вечернего неба, облаками; в одном ряду с ними — явление духовного порядка: воспоминание об умолкнувшей музыке (IB, I, 1—12). Исчезновение Духа Красоты ассоциируется с угасанием солнечного света и сплетенной им радуги (IB, II, 13—24), сияние ее — с несущимся над горами туманом, со зву-

чанием тихих струн и лунным светом над полунощной рекой (IV, III, 25—36).

Вскоре после «Гимна интеллектуальной красоте» Шелли пишет оду «Монблан» («Mont Blanc», 1817). С одной стороны, она представляет более далекое отступление от «правильной» оды, поскольку заменяет равновеликие строфы первой разновеликими. С другой — лирические признания, в первом стихотворении нарушающие традиционный строй оды, во втором отсутствуют, вытесняемые совершенно общими, философскими положениями. Темой «Монблана» является соотношение внешнего мира и некоей силы, равно управляющей вселенной и воспринимающим ее сознанием. Величие природных явлений — гигантских гор, ледников, низвергающихся в долины потоков, громоздящихся над ними скал — для Шелли сопоставимо с величием мысли, доступным человеку, который испытывает воздействие вечной красоты природы и тайной силы сущего — «the secret strength of things» (Mont Blanc, V).²³

«Монблан» посвящен сложнейшим внутренним процессам, цель которых заключена в познании важнейших законов, соотносящих видимое с невидимым, постигаемое и постигающего. Скрытая сила (Power) в равной степени управляет бурной рекой Арвой, которая порывистым движением своих вод наполняет долину, и сознанием поэта, жадно впитывающего впечатления бытия, с которым находится в непрерывном общении — «Holding an unremitting interchange / With the clear universe of things around» («Mont Blanc», II, 39—40). С помощью «колдуньи поэзии» (witch Poesy) Шелли надеется сохранить навеки в памяти созерцаемую им дикую красоту или хотя бы слабый образ ее («Mont Blanc», II, 41—48). Воскрешая в сознании видения этой красоты, Шелли спрашивает себя, не являются ли они посланцами далеких миров, посланцами неведомого всемогущества (unknown omnipotence), но религиозного ответа на этот вопрос не дает (см.: «Mont Blanc», III).

Решение всех загадок он ищет в вечном величии застывших во льдах горных вершин. Голос Монблана един с природой и «властен опровергнуть законы обмана и страдания, непонятные для большинства, но объяснимые и глубоко переживаемые только мудрыми, великими и добрыми» — «Thou hast a voice, great Mountain, to repeal / Large codes of fraud and woe; not understood / By all, but which the wise, and great, and good / Interpret, or make felt, or deeply feel» («Mont Blanc», III, 80—83).

«Тайная Власть всего сущего, которая правит мыслью и является законом для бесконечного свода небесного, — обращается Шелли к Монблану, — обитает на твоей вершине! А чем были бы ты и земля, и звезды, и море, если бы в воображении человеческого молчание и одиночество были только пустотой?» — «The secret Strength of things / Which governs thought, and to the infinite dome / Of Heaven is as a law, inhabits thee! / And what were thou, and earth, and stars and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?» («Mont Blanc», V, 139—144).

В основе стихотворения лежит романтическое, идеалистическое восприятие природы как проявления духа, восприятие, которое открывается поэту, художнику благодаря присущему ему воображению, постигающему природу лучше, чем холодный разум ученого. Интерпретация искусства как высшей формы познания, мысль о слиянии в нем красоты, добра и истины, отражающем слияние их в природе, представление о единстве человека и природы, неотделимости их друг от друга, которое нигде не выражается так явно, как в «колдовстве поэзии», — все это роднит мирозерцание Шелли с философией Шеллинга.

Вместе с тем у Шелли в отличие от немецкого философа речь идет о Силе (Power), которая скорее сближается с понятием необходимости, закономерности, чем с эманацией божества. Как замечает Гарольд Блум, «Шелли пытается заставить поэзию вступить в соревнование с религией и философией в воспроизведении высших истин существования».²⁴

В этом отношении Шелли расходится с Кольриджем, который свой известный посвященный описанию Монблана «Гимн перед восходом солнца в долине Шамуни» («Hymn before sunrise in the vale of Chamouni», 1802), также завершает пылким обращением к великой горе: она должна сказать небесам и звездам о том, что Земля славит Бога, ибо кто иной создал могущество ее самой и рек и потоков, ее омывающих или стекающих с ее склонов, кто иной украсил ее цветами и уподобил вратам неба? (Who made thee parent of perpetual streams? <...> Who made you glorious as the Gates of Heaven? <...> Who with living flowers <...> spread garlands at your feet? — God!).

Шелли не мог не знать этот «Гимн», и его описание великолепия альпийских гор в ряде деталей близко Кольриджу. Однако восхищение прекрасным ведет Шелли не к благодарности Творцу, как Кольриджа, а к смирению перед могуществом сил природы. Сходство между двумя

стихотворениями скорее внешнее, ибо идея, одушевляющая оду Шелли, рождается в споре с религиозной концепцией Кольриджа.

После возвращения в Англию начался самый трагический период жизни Шелли: известие о самоубийстве первой жены, тяжелое потрясение, пережитое им при мысли, что невольно он стал причиной, пусть даже не единственной, ее смерти, буря осуждения, обрушившаяся на него со всех сторон, борьба за право воспитывать своих детей от погибшей Гарриет и поражение в этой борьбе, открыто мотивировавшееся его репутацией вольнодумца и атеиста, — все было мучительно тяжело. Страдал он также и потому, что видел слишком много страдания и горькой нужды вокруг, видел повсеместное нищенство, возрастающий политический гнет — и ответные поджоги, стачки, голодные походы, в свою очередь, беспощадно подавляемые.²⁵

Эти тяжелые, раздиравшие сердце поэта впечатления усугублялись нездоровьем. Врачи предсказали ему, что он не может рассчитывать на долголетие. Шелли заторопился, почитая долгом написать произведение, которое могло бы быть его политическим завещанием современникам и потомкам. Он все чаще обращался мыслью к французской революции, в которой видел величайшее событие эпохи и благороднейшую тему, достойную пера поэта. В письмах к Байрону и в беседах с ним во время их тесного общения в Швейцарии летом 1816 г. Шелли призывал его взяться за написание эпической поэмы, посвященной этой главной, по его словам, теме эпохи — «the master theme of the epoch» (ShL, I, 504).

Байрон, как известно, прямо этого наказа не выполнил, но в сущности все его зрелое творчество посвящено проблемам послереволюционной Европы или дальним последствиям великой революции. Непосредственным откликом на нее были только несколько строф из уже упоминавшейся третьей, «швейцарской» песни «Чайльд Гарольда»; автор утверждал здесь, что, хотя в эпоху революции совершилось много ошибок, они были вызваны не столько жестокостью восставшего народа, сколько «мраком угнетения» («oppression's darkness»), которое лишило его жалости, но не возможности в будущем лучше распорядиться правом наказать или простить — «Mankind have felt their strength, and made it felt. / They might have used it better <...> none need despair; / ... it will come — the power / To punish or forgive.» («Child Harold», III, 81—84).

Близкие Байрону идеи Шелли сформулировал в предисловии к поэме «Восстание Ислама» («The Revolt of Islam», 1818), вдохновленной, по его собственному признанию, стремлением проверить состояние умов и узнать, что уцелело после бурь, потрясших эпоху (ShPr, 315). Шелли и Байрон сознательно вступили в спор с поэтами старшего поколения — Кольриджем, Вордсвортом и Саути, которые как мы уже знаем, от неприятия политических методов французской революции пришли к категорическому отрицанию революционной деятельности и всего комплекса подготовивших ее представлений.

Поэма «Восстание Ислама», на которую Шелли возлагал большие надежды, была опубликована в начале 1818 г. после ряда возражений со стороны издателей и требований внести поправки и изменения. Она была написана за полгода, весной и летом 1817 г., и завершена 23 сентября. Поэма принадлежит к наименее популярным произведениям Шелли: для изощренных читателей в ней слишком откровенно проявляется гуманистическое рвение автора; для читателей, предъявляющих к поэзии прямые политические требования, она чересчур абстрактна; для большинства читателей, независимо от их взглядов, она длинна и трудна, насыщена описаниями, выходящими за пределы среднего человеческого опыта и основанными на идеализации возможностей личности.

Шелли писал быстро, у него было мало времени на правку; в стремлении к серьезным реформам во всех сферах жизни и деятельности он иной раз давал волю теоретически им отвергаемому дидактическому пафосу (см.: ShPr, 315). Его идеи, политические и моральные, господствуют над всеми аспектами текста; они так упорно провозглашаются героями и самим автором, что мало впечатляют читателей, особенно тех, кто привык к более косвенным методам воздействия искусства.

12 песен «Восстания Ислама» составляют повесть о грандиозных событиях, о революции и контрреволюции, о любви и войне, о победах и поражениях и о торжестве духа над слабостью плоти. Это эпическая поэма огромного масштаба, повествующая о великих свершениях. Но эпичность ее относительна, ибо, отвергая, как и другие романтики, классицистическое учение о твердых границах между жанрами, Шелли, как и они, не мог представить бесстрастный рассказ о прошлом: его поэма насквозь лирична — лирична не только в том простейшем смысле, что история революции сплетена с трогательной историей любви, и не только в том смысле, что все вместе предназначено выразить эмоции автора: революцию воз-

главляют у Шелли страстные любовники; любовь их друг к другу выражает лишь часть их способности любить человечество; взаимное чувство вдохновляет их на отчаянную борьбу и сопротивление, на решимость умереть за великую цель в убеждении, что смерть достойно венчает их любовь.

Согласно построенной Шелли романтической концепции любви, она пробуждает воображение, стремление к знанию, к жертвенной деятельности во имя ближнего. Поэтому лирическая атмосфера поэмы передает не только напряжение чувства, — она воплощает и заветные идеи Шелли о любви как величайшей силе, предназначенной переделать несправедливый мир, дающей любящим то понимание других людей, которое для этого необходимо. Создавая свой лирический эпос, Шелли думал не о формальном новаторстве, а о способе освободить род людской от рабства, страха и суеверия. Для этого он изобразил идеальных героев, столь же преданных ближним своим и человечеству в целом, как и друг другу.

Поэма имеет вполне определенный исторический контекст. Она явилась плодом размышлений Шелли о французской революции и призвана была вырвать читателей из тисков отчаяния, порожденного ее драматическим опытом. Поэт осуждает тех своих современников, которые отшатнулись от революции, утратили веру в необходимость радикальных социальных преобразований. И, хотя сам Шелли не приемлет методов насилия и террора, к которым прибегли французские революционеры, он решительно расходится с теми, кто осыпает их упреками: «Разве могли быть доступны доводам разума те, кто так долго изнывал при общественном строе, по законам которого одни бесчинствуют в роскоши, а другие умирают от голода? Разве раб, еще вчера всеми попираемый, может в одночасье стать свободомыслящим, терпимым, независимым? Таким он может стать только в обществе, которое будет порождено долгой выдержкой и неутомимой надеждой, многотерпеливым и стойким мужеством и постоянными усилиями целых поколений людей нравственных и мудрых» (ShPr, 316).

Поэтому Шелли стремится, с одной стороны, спасти людей от отчаяния и разочарования в борьбе за свободу, а с другой — подготовить их к нравственному и интеллектуальному возрождению, необходимому для благотворных общественных перемен. Вместе с другими английскими романтиками он верил, что вдохновителями такого возрождения и всемирной борьбы со злом должны в первую очередь стать поэты. Цель Шелли — не только осмыслить

уроки прошлого, но и заглянуть в будущее (не случайно первоначальный подзаголовок поэмы гласил: «Видение XIX века»); он хочет изобразить «beau ideal» французской революции, чтобы удержать грядущие поколения революционеров от старых ошибок, когда представится новый случай (см.: ShL, I, 504, 508; II, 346—347).

Структура поэмы сложна: она состоит из повести длиною в 10 песен, обрамленной кратким вступлением (I песнь) и заключением (XII песнь); внутри этой повести заключена другая, прослеживающая события, которые предшествуют основному действию. Пролог описывает символическую борьбу орла и змеи, причем змея неожиданно символизирует доброе начало: в змею ее превратили злые чары. Свидетелем этой битвы и падения побежденной змеи в море становятся повествователь и прекрасная, исполненная доброты женщина, которая спасает змею и везет ее вместе с повествователем в храм прошлой славы. Среди духов прошлого являются Лаон и Цитна, руководители греческой освободительной армии, сражавшейся против тирании турок. Их рассказ о неудавшемся перевороте составляет основное действие поэмы (песни II—XI).

В песни II юные любовники, сражаясь за свободу Греции, попадают в плен: Цитну увозят в гарем султана, где она становится жертвой насилия; от помешательства ее спасает рождение ребенка; Лаон тоже едва не лишается ума в заключении, в цепях, но в конце концов его освобождает добрый отшельник. Только тогда он узнает о начавшейся в Золотом городе (Константинополе) революции.

Главная забота Лаона, с одной стороны, добиться полного переворота, полного изменения существующего строя и, с другой стороны — не допустить, чтобы приобщение недавних рабов к политической и моральной свободе привело к насилию. Во главе восстания стоит неизвестная, которая оказывается давно разлученной с ним Цитной.

Народ побеждает, но в то время как победители торжествуют, на них нападают наемные армии монархов, дружественных низвергнутому султану, и Лаона спасает Цитна: в последнее мгновение проигранного боя она увозит его с поля битвы на вороном коне. Наедине, в тихом уголке они предаются любви и беседам. В VII песни Цитна начинает «рассказ внутри рассказа», характерный для «неправильности» романтического произведения, рассказ о своих страданиях, плене и чудесном спасении: ее красноречие зажгло любовь к добродетели и свободе в

сердцах моряков. От корабля к кораблю летит ее проповедь, поднимая всех на борьбу за новый мир, за братство, равенство и свободу.

«Благородные и славные ушедших времен покоятся в могиле; невинные и свободные герои и поэты, мудрецы, которые завещают покровы своего величия, чтобы одеть и украсить наш нагой мир, — такие, подобно нам, гибнут, но любовь, надежда, истина, свобода, возвещенные ими, становятся законом для будущих веков» — «The good and mighty of departed ages / Are in their graves, the innocent and free, / Heroes and Poets, and prevailing Sages / Who leave the vesture of their majesty / To adorn and clothe this naked world; — and we / Are like to them — such perish, but they leave / All hope, or love, or truth, or liberty, / Whose forms their mighty spirits could conceive / To be a rule and law to ages that survive» (RI, IX, 28).²⁶

Пока любовники обменивались мыслями друг о друге и о будущем мире, страшные бедствия охватили их страну: деспоты послали своих рабов разделаться с врагами тиранов. «Пять дней они истребляли все на разоренных полях» — «Five days they slew / Among the wasted fields» (RI, X, 4, 11). За разрушениями войны последовали голод, мор, чума, всеобщее уничтожение, безумие. Тогда фанатик-священник убедил короля, что смерть главных бунтовщиков умилюстит божий гнев.

Лаон рассказывает о своих последних попытках научить палачей милости и состраданию (RI, XI, 15—19). Под видом отшельника он предстает в Сенате, произносит речь, зажегшую сердца молодых, но возмутившую старых сенаторов, которые ударами в спину покончили с молодыми (RI, IX, 19). Поняв безнадежность ситуации, Лаон обещает предать Лаона (самого себя) в руки победителей при условии, что Цитна получит жизнь и свободу.

В последней песни Лаон возведен на костер, зажженный в вышине, и оттуда видит, как Цитна, въехав в город на своем вороном коне, нежными улыбками убеждает присутствующих помочь ей взойти на костер. «Она улыбнулась мне, и больше мы ничего не сказали, но взорами ненасытной любви пожирала лица друг друга; могучая завеса, разделяющая живых и мертвых, порвалась, мир потускнел и побледнел. По сравнению с нашей любовью померк свет неба и земли» — «She smiled on me, and nothing then we said, / But each upon the other's countenance fed / Looks of insatiate love; the mighty veil / Which doth divide the living and the dead / Was almost rent, the world grew dim and pale. — / All light in Heaven or Earth beside our love did fail» (RI, XII, 15).

В поэме Шелли огонь любви более могуществен и ярк, чем огонь, зажженный палачами. Конец рассказа, обрамление его, изображает воссоединение Лаона и Цитны в стране духов: жемчужная лодка, в которой стоит дитя Цитны, умершее в минуту их смерти, везет их в храм прошлой славы, где души их впервые встретились с поэтом-повествователем.

Согласно примечаниям Мери Шелли к поэме мужа, он придал своим мыслям идеальную, не свойственную действительности форму, так как слишком много страдал: физически — от болезни и духовно — при виде страданий других, чтобы придерживаться реальности (см.: ShPW, 156). Но это лишь часть истины. Идеальность героев Шелли продиктована его желанием показать соотечественникам ярчайший пример добродетели, личной и гражданской, и покончить с унынием, охватившим бывлых сторонников свободы, объяснив им, что битва за нее грянет вновь и будет выиграна, когда усовершенствуются ум и сердце борцов.

Героизм, самопожертвование, благородство являются главными чертами двух мучеников революции в Золотом городе. Критики давно заметили, что образ Лаона во многом близок образу самого Шелли, что в нем узнаются многие черты его создателя. Даже характер его отношения к любимой женщине, единомышленнице и соратнице, бестрепетно и даже радостно разделившей его муки, передает представление Шелли о любви. В уста Лаона он вложил свои заветные мысли, свое понимание этических и политических проблем. Однако Лаону придана биография, отличающаяся от биографии автора: он изображен воином, борцом, вождем — всем тем, чем Шелли самому не удалось и, может быть, не всегда хотелось быть. Правда, герой его, как и он, — поэт, песни которого звучали в сердцах угнетенных греков и звали их к восстанию. Описывая его, поэт предвосхищал события, развернувшиеся через несколько лет после опубликования поэмы.

Повествование в «Восстании Ислама» не вполне последовательно. В сущности действие развивается только в пяти песнях: IV—VI, XI и отчасти XII; в остальных оно вводится, завершается и возвращается назад.²⁷ Движение событий неровно и не всегда логично: свержение султана, а затем расправа с победившим народом совершаются слишком легко. Если греки так решительно объединились в борьбе против деспота, почему так быстро были они разбиты наемными армиями? Не странно ли, что Лаон и Цитна, покинув поле битвы, ведут пространные беседы и

предаются любви в то время, как страна захвачена врагами и стонет под новым игом?

Эти логические несоответствия, критика с позиций здравого смысла, мало беспокоили Шелли. Для него важнее был рассказ Цитны о прошлой и пророчество будущей доблести, важнее было изобразить совершенство любви, той, что неотделима от любви к человечеству. Рациональная мотивировка поступков героев принадлежала к чуждой Шелли поэтической системе.

С формальной точки зрения, непоследовательно так же то, что Лаон, противник всякого кровопролития, дважды вступает в бой, отражая натиск врагов; ²⁸ тезис Шелли о необходимости милосердия к павшему правителю опровергается изображением тяжелых последствий этого милосердия. Алогизм этот отражает противоречия в сознании поэта: отстаивая бескровную революцию, он, однако, восторженно приветствовал революционные выступления в Италии, Греции, Испании, хотя не мог не понимать, что одними мирными средствами они обойтись не могут.

Описание поражения революции в Золотом городе доказывает трезвость политической мысли Шелли. Поэт отказывается считать поражение свободы окончательным: залогом грядущего счастья Шелли, мы уже видели, считает любовь и прямо называет ее единственным законом, которому, надлежит управлять миром вопреки жестоким и злобным страстям, свойственным природе человека (см.: ShPr, 320). Важнейшие, радикальнейшие изменения «социальных институтов человечества» должны произойти без мщенья и злобы. Это, однако, даже в пределах поэмы Шелли, оказывается невозможным: последствия непротивления страшны, и светлым остается только будущее. Противопоставление «законов любви» «злобным страстям» положено в основу поэмы: они порождают боль, смерть, чуму, голод, а любовь позволяет верить в конечное торжество добра. Вот почему в трагической повести трагизм преодолевается. Даже смерть предстает как выражение любви, ее торжества над слабостью и отчаянием.

Поэма с трогательной искренностью отражает внутренний мир автора, его влюбленность в грядущее освобождение, которое принесет долгожданную истину, добро и красоту. Поэтический язык Шелли передает богатство вселенной будущего в необычайном изобилии метафор и других образов. Описывая «пир Земли, нашей общей матери, улыбающейся в объятиях осени» — «Earth, the general mother, / Pours from her fairest bosom, when she

smiles / In the embrace of Autumn» (RI, V, 55), и блаженное состояние участников его, захваченных гармонией песнопений, «которые держали их в цепях сладостного рабства» — «harmony of choral strains... in chains of sweet captivity» (RI, V, 58), и «быстрый обмен слов, сотканных из страстной мысли» — «weaving swift language from impassioned themes» (RI, VI, 1), Шелли придает конкретным деталям символический смысл: проповедь Цитны несется с вершины пирамиды, символизирующей священный алтарь (контрастным символом служит пирамида трупов, воздвигнутая после поражения); пламя, поглотившее Лаона и Цитну, есть символ величия свободы, освящающей любое мученичество. Именно молодые, прекрасные, сильные духом призваны принять смерть — но жить долгую жизнь в памяти людской и в победах будущих поколений. Дитя Цитны, соединившееся с нею и Лаоном в царстве духов, есть символ торжества души над телом, вечного над преходящим.²⁹

Жалобы на непонятность, чрезмерную отвлеченность символики Шелли обычно исходят от тех, кто не хочет понять миссионерскую природу его творчества, основанного на глубокой вере в возможность совершенствования человека. Абстрактность Шелли проистекает из чистоты и стоицизма этой веры, преодолевающей мелочную конкретность повседневности. Шелли абстрактен, потому что не может ответить на вопрос, когда, где и как придет победа; сама возможность верить требовала способности к абстрагированию. Абстрактность Шелли, адекватно выраженная в его символике, объяснима, понятна и по-своему прекрасна. Она отражает глубинную сущность мировоззрения поэта и облекается в образы неизменно высокие и редкие. Слова, употребленные в логическом значении, по мысли Шелли, по природе своей не соответствуют целям великой поэзии, поэтому образы и символы необходимы, так как непосредственно обращены к воображению и интуиции.³⁰

Защищая мужа от обвинений в непонятности, Мери Шелли цитирует строку из Софокла и комментариев к ней самого поэта: «Идя многими путями вслед за блужданиями пристальной мысли». Шелли объясняет, что эта строка рисует наше сознание, его запутанные пути, широкие, как вселенная, «которая становится его символом, миром внутри мира» (ShPW, 273). В этом комментарии — ключ к символике Шелли. Для понимания ее нужно вернуть мысль поэта к центральной образной посылке и затем проследить, как развивается она по

законам ассоциаций, столь важным в романтической трактовке поэтического искусства.

Рассмотрим с этой точки зрения одну из решающих сцен поэмы — краткий миг радости и освобождения, пир победителей и речь Цитны (песнь V). В описании Шелли сочетается красота природы и искусства — пейзажа и архитектуры, прекрасных женщин и их скульптурных изображений (RI, V, 43). Центральным является образ Света. Свет любви, веры, вдохновения, знания, свободы главенствует во внутреннем и поэтическом мире Шелли. Свет озаряет трон Цитны (RI, V, 43—44); Цитна является Лаону «в серебряном дыхании зари» — «silver exhalations sprung from dawn» (RI, V, 44); другим она кажется «горящим маяком», который явился изголодавшимся морякам после скитания по неведомым морям — «As famished mariners through strange seas gone, / Gaze on a burning watch-tower» (RI, V, 44). Символика света противостоит образам, связанным с рабством человека — «the sleep of bondage; the thralldom of fiends» (RI, V, 45, 46). Свет у Шелли сочетается то с музыкой, то со стихиями моря и гор (RI, V, 46).

Цитна объясняет свое высокое положение тем, что занесена сюда «потоками струящегося света» — «by floods of light which flew over the world» (RI, V, 48). Лаону она кажется «светом среди теней морских, отброшенным звездой» — «Like light amid the shadows of the sea / Cast from one cloudless star» (RI, V, 51). Равенство Цитна воспринимает как свет звезд, солнца, рассвета, утра, спускающийся над широкою землей (RI, V, 51, 3). Она радостно предвидит время, когда «Наука и сестра ее Поэзия озарят светом поля и города свободных» — «Science, and her sister Poesy, / Shall clothe in light the fields and cities of the free» (RI, V, 51, 5).

Если понять принцип, на котором строятся символы Шелли, характерное для них взаимопроникновение физических и духовных явлений, упреки в непонятности должны отпасть. Должны отпасть и упреки в отсутствии юмора.³¹ Письма Шелли и некоторые его эссе, как например «О дьяволе и дьяволах» («The Devil and devils», 1819), говорят о том, что он отнюдь не был лишен чувства смешного, но доброта и жалость к окружающим побуждали его «плакать над страданиями мира», а не смеяться над ними. По-видимому, Шелли считал полную серьезность столь обязательной потому, что придавал истинно просветительское значение слову и мысли. Заблуждения мысли представлялись ему не смешными, а катастрофическими, ведущими к тяжким бедствиям. Известно,

что одну из причин трагического поражения революции во Франции он видел в ложности и «плоскости» питавших ее идей.³²

Критицизм по отношению к этим идеям не помешал Шелли очень многое из них почерпнуть и усвоить: политическими источниками «Восстания Ислама» были сочинения Годвина, Пейна, Мери Уолстонкрафт, Коббета, Хента.³³ Не меньше обязан Шелли и своим поэтическим предшественникам — Спенсеру как автору «Королевы Фей» и «Гимна красоте», Тассо, в поэме которого рассказывается о сожжении героев Олиндо и Софронии; описание девочки с серебряными крыльями, которая является к Лаону и Цитне на жемчужной лодке, заимствовано из Дантова «Чистилища», где таинственной лодкой управляет ангел; образ крылатой души вдохновлен Платоном; представление о любовниках, сражающихся против зла, воплощенного в верховном властителе, восходит к «Ариману» («Ahgimanes»), неоконченной поэме многолетнего друга Шелли, Т. Л. Пикока.³⁴

Источников у автора «Восстания Ислама» было, таким образом, очень много. Это естественно, если вспомнить, как много и усердно Шелли с детских лет читал. Но из многообразия синтезированного им материала вырастает единое, исполненное благородства и неповторимое целое. Поэма представляет собой итог политических и нравственных исканий, вдохновленных любовью, индивидуальной и всечеловеческой. Рисуя в поэме высокий идеал, Шелли не может опираться на реальный, всем знакомый опыт, но, воплощая свои многообразные духовные запросы, он создает поэтический мир, расширяющий спектр лиро-эпической поэмы эпохи романтизма.

¹ Джейн Клер Клермонт (1798—1879) была падчерицей Годвина — дочерью его второй жены от первого брака. Женщина смелая, яркая, одаренная, она стала любовницей Байрона, матерью его дочери Аллегры. Она несколько лет провела в доме Шелли и была его близким другом. Дневники и письма Клер — ценный источник сведений о жизни поэта, о его внешнем и внутреннем облике. Приведем ее слова: «Все в нем было не от мира сего; его поступки, облик, манера — все дышало той нездешней гармонией, какой воображение может наградить только существо высшее, не ведающее мгновений слабости и непостоянства. Его жизнь казалась осуществленной мечтой, его мысли — могущественными и возвышенными. На своих ангельских крыльях он нес людям утешение и покой. Сквозь красоту и одухотворенность, сквозь беспечное очарование его неизменной жизнерадостности светились едва уловимые следы грусти и уныния, словно он бессознательно мечтал об иной, неземной обители. Озарявшие его неколебимая верность добру, неумирающая прелесть, великолепное

презрение к страданию, смерти и равнодушие к богатству, гармония слов и поступков, спокойное величие, рожденное высокими помыслами, — все это наводило на мысль: он принадлежит к сонму бессмертных. И только чуть-чуть болезненный свет лица, хрупкость сложения и своеобразная притягательность его внешнего несовершенства убеждали в том, что он всего лишь человек. В нем ощущалась безмолвная таинственная сила, открывающая целый мир благородства и мудрости». См.: *The Journals of Claire Clairmont* / Ed. by M. K. Stocking. Cambridge (Mass.), 1968. P. 435; см. также: *Алексеев М. П.* Московские дневники и письма Клер Клермонт // *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) М., 1982. С. 469—573. (Литературное наследство. Т. 91).

² См.: *Grabo C.* The magic plant, or The growth of Shelley's thought. Chapel Hill, 1936. P. 173.

³ См.: *Cameron K. N.* Shelley: The golden years. Cambridge (Mass.), 1974. P. 231.

⁴ Об «Аласторе» как отражении кризиса, пережитого Шелли в 1815/1816 г., см.: *Aschenbrenner J. P.* Shelley's Weltanschauung. Tübingen, 1967. P. 252.

⁵ *Grabo C.* The magic plant... P. 173.

⁶ *Allott M.* Keats's «Endymion» and Shelley's «Alastor» // *Literature of the Romantic period (1750—1850)*. Liverpool, 1976. P. 151—170. Типологически герои Шелли и Китса родственны героям немецких романтиков, более всего Генриху фон Офтердингену из одноименного незавершенного романа Новалиса (1799—1800) и персонажам Гельдерлина — Гипериону из одноименного романа (1797—1799) и Эмпедоклу (драма «Смерть Эмпедокла», 1798—1799). — См.: *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971; *Рыжова Т. С.* Эллинизм в творчестве Гельдерлина и Китса: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1985.

См.: *Brazell J.* Shelley and the concept of humanity // *Salzburg studies in English literature*. 1972. P. 47, 48—49, 51, 53. Ср. толкование Камерона: поэт умирает, потому что отверг любовь и тем обрек себя на смерть, ибо, как пишет Шелли в «Эссе о любви», тот, «кто утратил потребность или способность любви, превращается в собственное надгробие, в пустую оболочку своего прежнего „я“» (*Cameron K. N.* Shelley: The golden years. P. 220—228).

⁸ См.: *Buxton J.* Byron and Shelley: The history of a friendship. London, 1968; *Clarke J. C.* Shelley and Byron: A tragic friendship. London, 1936; *Дьяконова Н. Я.* Байрон и Шелли // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и яз. 1988. Т. 47. № 4. С. 319—328.

⁹ См.: *King-Hele D.* Shelley: His thought and work. London; New York, 1960. P. 64.

¹⁰ Можно предположить, что примирение видимых противоречий философии Шелли следует искать в пантеизме — влиятельном в английской романтической поэзии от Вордсворта до Китса. Пантеизм соединяет материалистические и крайне идеалистические религиозные элементы, поскольку высшее существо воспринимается через материальный мир, в частицах которого оно растворяется. (*Aschenbrenner J. P.* Shelley's Weltanschauung. P. 249).

¹¹ См.: *Barrell J.* Shelley and the thought of his time: A study in the history of ideas. New Haven, 1947. P. 188. См. также: *Lemaitre H.* Shelley: Poète des éléments. Caen, 1962. P. 404—407, 410. Исследовательница подчеркивает близость Шелли Новалису и Гельдерлину, их символике и трактовке бесконечности. О связи лирики Шелли с философией Шеллинга см.: *Генералова Н. П.* Философская основа лирики Шелли // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры. и яз. 1975. Т. 34. № 5. С. 426—438.

- 12 Barrell J. Shelley and the thought of his time. P. 194; см. также: p. 197—198.
- 13 См., например: *Grabo C.* The magic plant: the growth of Shelley's thought; *Notopoulos J. A.* The Platonism of Shelley. Durham, 1949.
- 14 См.: *Bloom H.* Introduction // The selected poetry and prose of Shelley. New York; London, 1978. P. XIX; *Cameron K. N.* Shelley: The golden years. P. 156—163.
- 15 См., например: *Barrell J.* Shelley and the thought of his time. P. 157—158.
- 16 *King-Hele D.* Shelley... P. 201.
- 17 См.: *Barrell J.* Shelley and the thought of his time. P. 166.
- 18 Ibid. P. 166; там же см. анализ диалогов Платона и их влияния на Шелли (p. 139, 140, 147, 149).
- 19 Ibid. P. 130.
- 20 Ibid. P. 139.
- 21 См.: *King-Hele D.* Shelley... P. 66.
- 22 См.: *Shuster C. N.* The English ode from Milton to Keats. New York, 1940. P. 158. Ср.: *Bloom H.* Introduction. P. XIII; *Золотых В. Г.* Эволюция жанра оды от классицизма к романтизму в английской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981.
- 23 Трактовку «Монблана» см.: *Perkins D.* The quest for permanence: The symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats. Cambridge (Mass.), 1959. P. 127—129.
- 24 *Bloom H.* Shelley's mythmaking. New Haven, 1959. P. 25, 35. Соображения о влиянии шеллингианской философии тождества на «Монблан» см.: *Генералова Н. П.* Философская основа лирики Шелли. С. 426—438.
- 25 См.: *White N. I.* Portrait of Shelley. New York, 1969. P. 232.
- 26 Ср.: «Our many thoughts and deeds, our life and love, / Our happiness, and all that we have been, / Immortally must live, and burn, and move, / When we shall be no more» (RI, XI, 30).
- 27 См.: *Ruff J. L.* Shelley's «The revolt of Islam» // Salzburg studies in English literature. 1972. P. 136.
- 28 См.: *Salamã A.* Shelley's major poems: A re-interpretation // Salzburg studies in English literature. 1973. P. 86; см. также: *Ruff J. L.* Shelley's «The revolt of Islam». P. 114.
- 29 См.: *Ruff J. L.* Shelley's «The revolt of Islam». P. 132.
- 30 Уайт справедливо считает, что Шелли прибегает к сложной символике потому, что обыденные повседневные слова для него унижены своей привычностью (см.: *White N. I.* Shelley.: In 2 vol. New York, 1947. Vol. 2. P. 437).
- 31 Подробнее см.: *White N. I.* Portrait of Shelley. P. 136.
- 32 См.: *Duffy E.* Rousseau in England: The context for Shelley's critique of the Enlightenment. Berkeley; Los Angeles; London, 1979. P. 132.
- 33 См.: *Dawson P. M. S.* The unacknowledged legislator: Shelley and politics. Oxford, 1980. P. 51—54; *McNiece G.* Shelley and the revolutionary idea. Cambridge (Mass.), 1969. P. 196.
- 34 См.: *Ruff J. L.* Shelley's «The revolt of Islam». P. 17—18, 54, 132, 136.

II. Зрелость

1. ПРОЗА: ТРАКТАТЫ, ЭССЕ, ПИСЬМА

После опубликования «Восстания Ислама» Шелли оставался в Англии около полугода. Он опасался, как бы Канцлерский суд, уже лишивший его права воспитывать детей от первого брака, не отнял у него также детей от Мери. Шелли стойчески переносил обрушившиеся на него несчастья, клевету и поношения, и, по свидетельству тех, кто знал его в зрелые годы, никогда не терял присутствия духа, как бы ни мучило его сознание своей отверженности. Но жестокость, деспотизм, грубая сила, беспощадно ломающие чужие жизни, были для него непереносимы.

Когда в ноябре 1817 г. Шелли опубликовал памфлет «Обращение к народу по поводу смерти принцессы Шарлотты» («An address to the people on the death of the princess Charlotte»), он призывал оплакивать не кончину дочери принца-регента, а кончину истинной, хотя и не коронованной принцессы — Свободы; о смерти ее возвестила казнь трех рабочих, обвиненных в государственной измене: будь она жива, она не позволила бы им умереть так мучительно и несправедливо. «Скорби же, Английский народ! Оденься в траур. Звони в погребальные колокола <...> Скончалась прекрасная Принцесса — та, кому предстояло стать королевой любимого ею народа и чьи потомки должны были править здесь вечно <...> Проводим же благоговейно в могилу останки Британской свободы. И если явится вдруг лучезарное видение и воздвигнет свой трон на обломках мечей и скипетров и на сброшенных в прах королевских венцах, скажем себе, что восстала из могилы Душа Свободы <...> преклоним колена и провозгласим ее нашей королевой» (ПСФ, 342—343).

Неудивительно, что дерзкие строки Шелли вызывали ненависть людей правящих и подведомственной им печати. Последователь Шелли, — уверял один бойкий журналист, — «без колебаний развратил бы, а затем бросил любую женщину; он бы с полным равнодушием похитил дочерей у доверчивого отца и вступил с ними в

кровосмесительную связь; он с удовольствием приказал бы брошенной жене зарабатывать на жизнь проституцией и смеялся бы над дурочкой с новой шлюхой» (см.: ShL, II, 320). От подобных тирад, от социального остракизма Шелли с семьей уехал из Англии в марте 1818 г. Перед отъездом он вступил с Мери в законный брак. Они поселились в Италии и прожили там до лета 1822 г., последнего в жизни поэта.



Воспринятая в свете искусства эпохи Ренессанса Италия была для Шелли, как для сотен мыслящих и эстетически развитых людей его времени, воплощением прекрасного — в природе, изобразительном искусстве, поэзии, архитектуре. Италия была родиной возрождения греческой образованности, философии, литературы, скульптуры, она была овеяна героикой своей истории и трагедией утраченного могущества.

Перебывав за четыре года жизни в главнейших городах страны (Неаполь, Рим, Флоренция, Милан, Пиза, Венеция, Ливорно), Шелли горячо полюбил свое новое, пусть не вполне добровольно избранное отечество, оценил его мягкий климат, особенно благотворный после холодных туманов и дождей родины.

Итальянские впечатления стали для Шелли неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Красоте итальянской природы и искусства, драматическим судьбам страны посвящены многие строки его произведений, стихотворных и прозаических. Очень велико было влияние на Шелли поэтов Италии, которых он стал изучать серьезно лишь под небом их родины.¹ В итальянский период он обрел подлинную зрелость души и ума, приобщился к новой великой культуре, смог со стороны — не то чтобы спокойно, но объективно, в новом европейском контексте — взглянуть на свою родную Англию и пришел к своего рода синтезу разноречивых умственных течений, которые на протяжении десяти предшествующих лет определяли его развитие.

В эти годы наряду с лучшими поэмами, драмами и стихами, Шелли написал свои важнейшие прозаические сочинения. Именно с них уместно начать разговор о зрелом творчестве поэта, ибо они представляют интерес не только сами по себе, не только как художественное явление, но и как очень яркое выражение эстетических, политических и нравственных воззрений автора, как нео-

ценимый и надежнейший комментарий к его поэтическим созданиям.

Проза Шелли отличается редкостным жанровым и тематическим разнообразием. Более всего автора занимают проблемы искусства. «Заметки о скульптурах в Риме и Флоренции» («Notes on sculptures in Rome and Florence», 1819) показывают не только необычайную чувствительность Шелли к прекрасному, но и наблюдательный аналитический ум. Приводя удивительное по своей точности и поэтической выразительности описание Флоренции с характерным для Шелли слиянием красоты природы и искусства, известный исследователь творчества Шелли Карл Грабо справедливо подчеркивает, что такие описания опровергают распространенное заблуждение относительно расплывчатости и фантастичности видения поэта.² Даже самое пылкое восхищение не мешает ему предаваться своим обычным мыслям о печальном состоянии человечества: «Величавые храмы <...> дворцы, триумфальные арки и уходящие в облака колонны, украшенные скульптурными изображениями завоеваний и побед, — для каких дел, каких мыслей были они предназначены? <...> Замыслы массовых убийств, опустошений, несправедливого правления и порабощения и, наконец, торжество всех этих замыслов — человек, возвращающийся среди радостных криков, ведя тысячи себе подобных, порабощенных и прикованных к его колеснице, и претендующий на славу потому, что уничтожил труд столетий и творения гениев грубой силой...» (ПСФ, 365).

«Рассуждение о нравах древних греков» («A discourse on the manners of the ancient Greeks», 1818) удивительно по широте и терпимости, с какой толкуются исторически обусловленные обычаи, чуждые современной цивилизации. Противопоставляя современную историю, «историю королей, финансистов, государственных деятелей и священников» истории древней Греции, «истории законодателей, философов и поэтов» (ShPr, 219), Шелли говорит, что даже наиболее достойная восхищения эпоха далека от желанного совершенства. Из этого он заключает: если лучшее, до сих пор существовавшее, не соответствует устремлениям активной силы, живущей в каждом человеке, «сколь велика должна быть наша надежда, сколь решительна наша борьба» (ShPr, 219). Надежда, растущая из безнадежности, борьба, рождающаяся из безысходности, — вот ключ к итальянскому периоду творчества Шелли.

Политические идеи поэта полнее всего изложены в трактате «Философский взгляд на реформу» («A

philosophical view of reform» 1819—1820). В историческом экскурсе Шелли связывает любой подъем в развитии искусства и поэзии с подъемом общественной борьбы (ShPr, 231, 239): так было в Италии эпохи Возрождения и в Англии после Реформации, а также после революций XVII в., которые предшествовали расцвету социально-философских теорий в век Просвещения (ShPr, 231—233).

Век завершился революциями, счастливо обернувшимися для Америки и несчастливо для Франции, где жесточайшая тирания вызвала жесточайшее возмущение. Хотя частично старая система восстановилась, революция все-таки возродила страну и полное возвращение к старому режиму уже невозможно. Всюду идет бой против деспотизма; в Англии переломные годы породили невиданный интеллектуальный взлет, новые плоды поэзии и философии, но положение народа остается плачевным, ибо теперь ему приходится работать, чтобы содержать две аристократии — аристократию богатства и знати (ShPr, 245—246). По мысли Шелли, реформа, которая приведет к всеобщему равенству, хотя и необходима, не должна быть слишком поспешной; нельзя даже вводить сразу всеобщее избирательное право (ShPr, 253—254). Только тогда, когда народ может называться просвещенным, только тогда должен он взять власть, и тиран не сможет ему противиться. Если же народ дик и невежествен, его надо сперва просветить (ShPr, 256—257). В случае нападения на него со стороны правительства патриоты должны уговорить его не сопротивляться, ибо, хотя активное сопротивление оправдано, когда изменили все другие пути, но выдержка и мужество дают больше, чем самая решительная победа (ShPr, 257). Нужен не слепой гнев, а постепенная подготовка общественного мнения лучшими, красноречивейшими людьми, такими, как Годвин, Хэзлитт, Бентам, Хент (ShPr, 259). Гражданская война может быть только последним прибежищем, так как всякая война, даже когда ведется с самыми лучшими намерениями, разрушает разум, справедливость и приводит к новому торжеству деспотизма (ShPr, 259—260).

В соответствии с заглавием трактата конкретные явления политической жизни осмысляются Шелли в свете его этико-философских взглядов, общественная жизнь — в связи с религиозными проблемами. Так, в этом трактате, как и в более ранних, Шелли рассматривает христианскую церковь как верного пособника тирании, ее идеологического соратника. Предвосхищая науку гораздо более позднюю, Шелли различает христианство и учение

самого Христа: его мнения использовались как «символы господства и обмана; идеи свободы и равенства (ибо именно такими были идеи этого великого Реформатора) извращались и становились опорой угнетения» (ShPr, 230). Шелли отделяет учение Христа от ложных толкований и восхищается его этическим содержанием. Непротивление злу насилием, великодушие, не унижающееся до мести, всепрощение — эти идеи сопровождали Шелли до конца. Они тесно связаны и с его пониманием поэзии, которая призвана неумолимо служить добру и своей красотой способствовать его бескровной победе.

* * *

Итоговым изложением взглядов Шелли на назначение искусства оказался его незавершенный трактат «Защита поэзии» («A defence of poetry», 1821). Заглавие трактата и его замысел подсказаны сочинением известного поэта и деятеля елизаветинской Англии сэра Филипа Сидни (Sir Philip Sidney. The defence of poesie, or An apologie for poetrie, 1595). Увлечение искусством, художественным словом, характерное для эпохи возрождения наук и литературы, нашло отклик в сознании поклонников этой эпохи, романтических поэтов Англии. Так же, как Сидни, Шелли верит в способность поэзии просвещать и возвышать человека, избирая для этого образы облагораживающие и устремленные к идеалу.

Непосредственным поводом для написания «Защиты» Шелли послужил полушутливый трактат его многолетнего друга и корреспондента (а затем биографа!) Томаса Лава Пикока, озаглавленный «Четыре века поэзии» («Four ages of poetry», 1821). Автор утверждал, что по мере развития цивилизации поэзия, успешно выражавшая сознание примитивных народов, теряет смысл и постепенно вытесняется наукой. Этот тезис вызывает бурную отповедь Шелли, хотя сам он придавал науке огромное значение.

Шелли основывает свои доводы на противопоставлении рассудка, необходимого ученому, и воображения, необходимого поэту. «Рассудок созерцает отношение одной мысли к другой <...>, а воображение воздействует на мысли, окрашивая их собственным светом и составляя из них, словно из первоэлементов, новые мысли <...> Рассудок воспринимает различие, а воображение — сходство вещей <...> Рассудок относится к воображению, как инструмент к тому, кто владеет им, как тело к духу, как

ть к сущности» (ShPr, 276—277). Шелли сравнивает воображение с солнцем, а рассудок — с луной (ShL, 11, 273).

Эти рассуждения идут целиком в русле эстетических идей Вордсворта и Кольриджа, хорошо известных Шелли.³ Вслед за ними он говорит, что «быть поэтом значит воспринимать истину и красоту <...> поэт не только интенсивно переживает настоящее, но видит в нем будущее <...> мысли поэта суть зачатки цветов и плодов, которые принадлежат более поздним временам» (ShPr, 279).

Как и Кольридж, Шелли заявляет, что нельзя провести резкую грань между поэзией и прозой. Платона и Бэкона он называет поэтами, хотя они не писали стихов, а Данте, Шекспира, Мильтона именуется философами (ShPr, 281). Поэзия неотделима от философии, ибо также предназначена пробуждать в умах и сердцах ощущение любви и красоты. В пробуждении их Шелли видит тайну истинной морали, так как «любовь есть выход за пределы собственного „я“ и слияние с прекрасным, существующим в мыслях, поступках и лицах, независимых от нас самих» (ShPr, 282—283). «Чтобы быть истинно добрым, человек должен быть способен на напряженную и всеобъемлющую работу воображения и должен уметь поставить себя на место другого и многих других» (ShPr, 283). Поэзия совершенствует нас не потому, что излагает моральные доктрины, но потому, что вызывает восхищение воплощенной в ней истиной и красотой. Как только возникает жажда красоты и любовь к ней, вопрос морали разрешен. Собственные концепции добра и зла, которые принадлежат определенному месту и времени, поэту, следовательно, не надо воплощать в свои творения, которые не причастны ни тому, ни другому (ShPr, 282—283).

Поэт должен помнить, что его цель — удовольствие, а не польза. К пользе стремятся политический эконом и фабрикант, которые довели до крайности контраст между роскошью и нуждой (ShPr, 291—292). Со свойственной его эпохе наивностью экономической мысли Шелли объясняет это «неумолимым действием расчета». «Поэзия и принцип „я“, видимым воплощением которого являются деньги, суть Бог и Маммона» (ShPr, 293).

Все мысли Шелли о значении поэзии и воображения чрезвычайно близки основам романтической эстетики, изложенным Вордсвортом в предисловиях к «Лирическим балладам», и другим стихам и Кольриджем в «Biographia literaria», в ряде эссе, в лекциях о Шекспире. В их духе Шелли протестует против современного меркантилизма,

победить который призвана поэзия: «В то время как скептик разрушает грубые суеверия, пусть поэт, в отличие от некоторых французских писателей (материалистов XVIII в. — Н. Д., А. Ч.), поостережется разрушать вечные истины, запечатлевшиеся в воображении людей» (ShPr, 292). Шелли восклицает: «Чем были бы добродетель, любовь, патриотизм, дружба, <...> каковы были бы утешения, выпадающие нам на долю по эту сторону могилы, или надежды на то, что ожидает нас по ту сторону ее, если бы поэзия не восстала и не принесла нам огонь и свет из тех вечных сфер, куда не могут долететь совиные крылья расчета...» (ShPr, 293—294).

Подобно Вордсворту и Кольриджу и даже в более сильной степени, чем они, Шелли приписывает поэзии величайшую, почти магическую силу: «Она приподнимает покров со скрытой красоты мира», и он кажется нам новым и незнакомым (ShPr, 282, 295). Так же, как Вордсворт и Кольридж, Шелли подчеркивает обобщающие свойства поэзии: она разрушает «проклятие, которое обрекает нас случайным впечатлениям» (ShPr, 295). «Поэтическое произведение есть образ самой жизни, выраженной в вечной своей истинности...» (ShPr, 281). «Она заново создает вселенную...» (ShPr, 295).⁴

Тем не менее в отличие от лекистов Шелли никогда не ассоциировал высокого предназначения поэзии с божественной волей и промыслом. Для Кольриджа она вдохновлена божеством в ортодоксально-христианском смысле слова и существует как проявление вечного и потустороннего. Шелли, казалось бы, сближается с Кольриджем, когда говорит о причастности поэта вечному, бесконечному, единому (ShPr, 279) или когда заявляет, что «поэзия спасает от гибели проявления божества в человеке» — «the visitations of divinity in man» (ShPr, 295). Однако, хотя у него и проскальзывают формулировки, подобные кольриджевским, смысл их иной: божественным он называет все прекрасное, что заключено в сознании человека.⁵

В отличие от лекистов Шелли хорошо понимал диалектику вечного и исторического, считал природу человека общественно детерминированной. Американский ученый Уэллек правильно подчеркивает историзм его очерка развития поэзии от первобытных времен, когда она возникла, выражая непосредственность примитивного мышления, до сурового XIX века, когда она должна вернуть людям утраченную ими естественную поэтичность.⁶ Шелли не раз повторяет, что по своему происхождению поэзия — искусство подражательное (mimetic) и материалом ее является видимый мир, воздействующий на

органы наших чувств; она всегда порождение эпохи и выражает ее несовершенство. Но истинный «поэт рассматривает пороки современников, как временное одеяние, в которое должны быть облечены его творения, и это одеяние прикрывает, но не скрывает вечную гармонию их красоты» (ShPr, 282).

Великих поэтов, от Гомера до своих соотечественников и соперников, Шелли рассматривает как часть истории. Всех писавших в один период и по-разному воплотивших его отличительные особенности связывает исторически обусловленная общность идей; при всем их индивидуальном своеобразии они несут на себе печать своей эпохи (к этой мысли Шелли не раз возвращается как в письмах, так и в предисловиях к своим поэмам).

Наслаждение, доставляемое поэтами, во многом зависит от того, насколько верно они передают влияние, оказанное на них обществом или природой. Так, в героях Гомера воплотилось величие его века — и его произведения стали частью социальной системы, на которой покоится последующая цивилизация (см.: ShPr, 282). Расцвет греческой драмы обусловлен высоким духовным уровнем общества, а «в период социального упадка драма соответствует этому упадку» (ShPr, 285).

Шелли, таким образом, ясно видит связь поэзии с реальным миром, но ставит ее над ним как высшее начало, как воплощение абсолютной красоты. Он стремится определить специфику поэзии — свойственный ей метафорический строй, устремленность к познанию непознанного, способность создавать гармонию и красоту, свободные от случайного и тривиального, которые сопутствуют им в реальной жизни (ShPr, 294—295). С помощью доступных ей средств — ритма, пропорциональных соотношений, упорядочивающих комбинаций — поэзия передает единство человека и мира.

Страстно защищая поэзию, величайшую духовную ценность в жестокий век, «источник всего, что может быть прекрасно и истинно в злые времена» (ShPr, 286), Шелли заявляет, что история не знала ни одного периода подъема, которому не предшествовало бы возрождение литературы. «Поэты <...> учредители законов, основатели гражданского общества, изобретатели искусства жизни, наставники человечества» (ShPr, 279).

Таковыми законодателями Шелли считает современных ему английских поэтов. Не склонный к модным в романтический период ламентациям по поводу упадка литературы по сравнению с «веком Елизаветы», Шелли был среди немногих, кто понимал, что великие поэты

нового столетия не сознают значения своих произведений, не сознают, что они отражают «гигантские тени, которые будущее бросает на настоящее» (ShPr, 297).

К «Защите поэзии» не применимы обычные рационалистические критерии. Здесь очень ясно отсутствие у Шелли последовательной философской системы, колебания между обожествлением поэзии — и взглядом на нее как на синтез идей и ощущений, доступных органам чувств; между идеалистическим превознесением слова и мысли над действительностью — и историко-материалистическим подходом к развитию поэзии, к ее двойной связи с «духом века», одновременно порождающим ее и испытывающим ее влияние.

Соображения о роли эпохи для развития творческой личности высказывались уже в XVIII в. У Шелли, однако, речь идет об относительности представлений каждой эпохи, о том, как любая из них обожествляет свои заблуждения (ShPr, 282), о невозможности подходить с одинаковыми критериями к оценке духовной жизни в различные периоды истории, об обновляющемся в каждый век толковании великих произведений (ShPr, 291): тем самым он приобщается к характерному для романтиков историческому образу мыслей. Об этом говорят также интересные комментарии Шелли к своим переводам трактатов Платона, отмеченные выше фрагменты об античных скульптурах и заметка о нравах афинян.

«Защита поэзии» стала вершиной публицистики Шелли. Как ни один другой его трактат, она показала безраздельное единство его общественной, этической и эстетической позиций. Поэзия жизненно необходима, ибо красота ее открывает читателям новые миры, которые постепенно приближают их к познанию добра, истины и свободы. Открытия эти, по убеждению Шелли, доступны поэту больше, чем кому бы то ни было, так как воображение позволяет ему видеть там, где обычное человеческое зрение бессильно. Поэтому поэзия несет людям такое просветление, какого никогда не может принести наука.

Идеи превосходства искусства над наукой были, как известно, общеромантическим достоянием; они развивались еще на повороте веков немецкими поэтами и критиками Иенской школы, а в Англии — Джоном Китсом в конце 1810-х годов. Своеобразие Шелли заключается в том, что для него превосходство поэзии означает, помимо прочего, ее главенствующую роль в борьбе за свободу.

Конечно, с точки зрения здравого смысла А. А. Елистратова права, когда говорит, что доводы «в пользу

поэзии» преувеличены Шелли в жару полемики со скептическими рассуждениями Пикока.⁷ Представляется, однако, что критерии здравого смысла здесь недостаточны. Справедливо, что апология поэзии у Шелли идеалистична, ибо исходит из явления сознания как фактора, определяющего бытие и судьбы человечества. Но как можно стать поэтом, если не верить в могущество слова, не преувеличивать это могущество? Не верить в свой дар осветить людям путь к знанию? Мы так привыкли твердить о вторичности слова по сравнению с делом, что забываем, сколь многим дело обязано слову, как часто слово переходит в дело.⁸ Шелли нам об этом напоминает. Образ поэзии у него сливается с образом свободы, истины, красоты — всего того, к чему вечно в тщетном порыве устремлено наше сознание.

«Защита поэзии» написана прозой, но поэтический дар автора сквозит в каждом слове, в каждой смелой метафоре, воплощая то слияние идеи и чувства, без которого он не мыслил творчества. В воображении Шелли теснится избыток образов, он сравнивает поэта с соловьем, а его творения — то с вечно звучащей музыкой сфер, то с зеркалом, устраняющим искажение, которому все сущее подвергается под игом действительности, то с желудком, из которого суждено вырасти могучему дубу, то с обнаженным огненным мечом, то с источником, наполненным водами мудрости, то с корнем и цветом мысли; поэзия одновременно и летопись лучших и счастливейших мгновений в жизни лучших и счастливейших людей, и полет ветра над морем, и воплощенное бессмертие, и таинственная алхимия, все преобразующая. «Поэты — жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день <...> трубы, которые зовут в бой и не слышат своего зова <...> Поэты — это непризнанные законодатели мира» (ПСФ, 434; курсив наш. — Н. Д., А. Ч.).

Смешение поразительных образов отвечает духу поэтических произведений Шелли. Теоретические определения растут из самого процесса творчества — и в свою очередь интенсивно стимулируют поэтическую мысль. Проза превращается в поэзию, отвлеченная идея облекается в плоть и кровь образов. Так отстаивать поэзию мог только истинный поэт. «Преувеличенная» вера в нее есть неременное условие создания искусства — такого, которое становится поступком, действием, силой. Трактат Шелли воздействует не только логикой мысли, но эмоциональной напряженностью, горячей преданностью тому, что было делом всей его жизни. Образы, насыща-

ющие прозаический трактат, имеют аналогии и в поэтических произведениях Шелли, как, например, образы «света», «лучезарности», «сияния».



Поэтической силой обладают не только сочинения, предназначенные Шелли к опубликованию, но и излияния его чувств и мыслей, не подвергнутые нужной для печати обработке. Такими были великолепные письма поэта.⁹ В итальянские годы эпистолярное искусство Шелли, как и все его творчество, достигло высшей точки своего развития: забыты юношеская наивность, утрачены многие иллюзии, расширился кругозор автора, вобрав дела и дни всего мира.

Не забывает Шелли и о неблагоприятной родине. Ей посвящены разобранный выше трактат «Философский взгляд на реформу», политическая лирика 1819 г., неоконченная драма «Карл I», многие письма. Он пишет о расправе с мирным собранием рабочих Манчестера: «Как и перед Французской революцией, наши тираны пролили кровь первыми. Пусть только их омерзительные уроки не будут усвоены с такой же готовностью» (ПСФ, 181—182). Он негодует по поводу осуждения книгоиздателя Ричарда Карлайла за публикацию памфлета Пейна «Век разума» (ПСФ, 186—196).¹⁰ Разоблачая пристрастность суда, Шелли пронизательно замечает: «Они использовали религиозные предрассудки для удара по политическому противнику» — и отстаивает такую реформу представительных органов, которая предотвратила бы «зло, оставляющее нам ныне только выбор между деспотизмом и революцией» (ПСФ, 192, 196—197). Англия, пишет Шелли Байрону, «скоро будет нуждаться во всей той жалости, на какую мы способны (ПСФ, 236).

Мотив, властно подчиняющий себе остальные мотивы писем, — жажда свободы, личной и общечеловеческой. Туда, где происходила битва за свободу, туда немедленно устремлялись все силы души Шелли. Символом трудных путей к освобождению от рабства стала для поэта Италия. Полные итальянских впечатлений письма Шелли как бы поясняют и комментируют новый взлет и новую одухотворенность его поэзии. Эти письма проникнуты восхищением, смешанным с жалостью и гневом; они составляют замечательную картину итальянской природы, жизни, искусства, политики.

Восприятие Шелли не всегда отделяет пейзажи Италии от чудес ее архитектуры и искусства: в его описании развалины старинного дворца, колоннада которого нависает над пропастью, сливаются с окружающими лесами и горными водопадами (см.: ПСФ, 134). Изумительная по тонкости резьба белых мраморных башен Миланского собора особенно поражает «на фоне безмятежной голубизны итальянских небес или при свете луны, когда звезды словно теснятся вокруг остроконечных шпилей» (ShL, II, 8).

Великолепные образцы словесных пейзажей перемежаются с описаниями жалкого состояния, до которого довели страну австрийские завоеватели и мелкие тираны местного происхождения. Народ Италии, сетует Шелли, доведен до крайней степени нищеты и порабощения. «На площади святого Петра, — пишет он из Рима, — работает человек триста каторжников в кандалах <...> В воздухе стоит железный звон бесчисленных цепей, составляя ужасающий контраст мелодическому плеску фонтанов, дивной синеве небес и великолепию архитектуры. Это как бы эмблема Италии: моральный упадок на фоне блистательного расцвета природы и искусств» (ПСФ, 171).

Мысль о «двух Италиях», прекрасной величавой в прошлом, и растоптанной, убогой в настоящем, снова и снова возникает в письмах Шелли: «Есть две Италии, одна состоит из зеленых просторов, прозрачного моря, могучих древних руин, заоблачных вершин и теплого летнего света, которым все они пронизаны. Вторая — это современные итальянцы, их дела и нравы. Первая представляет самое прекрасное зрелище, какое доступно человеческому воображению, вторая же — самое низкое, гнусное и отвратительное» (ПСФ, 165; ср.: 134—135, 242—244).

Отзываясь с несвойственным ему осуждением о «современных итальянцах», Шелли, однако, никогда не забывает о том, что такими их сделали века рабства и тирании, и возмущается порицаниями, за которыми не стоит надежда на возрождение: «рабы, не смеющие <...> обнять хотя бы тень Свободы, говорят о невежестве и буйстве толпы, которую именно гнет превратил в дикарей <...> внезапный и сильный толчок может пробудить в них мужество и гражданское сознание <...> и превратить их в строителей новой жизни...» (ПСФ, 229). Вопреки распространенному еще с легкой руки Байрона представлению о Шелли — «визионере», он с необыкновенной остротой и наблюдательностью судит как об английских, так и об итальянских делах. Об этом свидетельствуют и

его письма к Клер Клермонт, Т. Л. Пикоку и другим корреспондентам (см.: ПСФ, 229, 226).

С животрепещущей современной темой тесно связаны у Шелли размышления об искусстве Италии. Чрезвычайно интересны в этом отношении его замечания о писателях итальянского Ренессанса, особое место среди которых он отводил Данте. Шелли не устает восхвалять «изысканную нежность, чувствительность, идеальную красоту» его произведений (ShL, II, 112), видит в нем поэта-философа, первым пробудившего Европу: творчество его стало мостом между старым и новым мирами. Глубину поэзии Данте, как и других его современников, Шелли объясняет тем, что они творили в эпоху всеобщей борьбы за свободу (см.: ПСФ, 425—427). В одном из писем поэт выразительно сопоставляет творчество Данте, Петрарки и Боккаччо с творчеством Тассо и Ариосто — «детей более поздних и холодных дней». «В первых трех, — замечает он, — я вижу силу нового народа, его детство, как бы ручьи, текущие из того же источника, который питал величие Флорентийской и Пизанской республик... Когда же писали второстепенные поэты Италии, искажающее пятно тирании уже пало на каждый побег гения. Энергия, простота и единство мысли ушли в прошлое...» (ShL, II, 122).

Делясь с Хентом своими впечатлениями от чтения «Декамерона», Шелли, наперекор утвердившимся предрассудкам, подчеркивает чистоту, смелость и свежесть нравственных воззрений Боккаччо: «Какие описания природы в коротеньких введениях к каждому новому дню! Это — утро жизни, освобожденное от дымки привычного, которое часто затемняет его. Боккаччо, по-видимому, обладал глубочайшим ощущением прекрасного идеала человеческой жизни. Его более серьезные теории любви в особенности сходятся с моими. Это полная противоположность христианской, стоической, заранее готовой системе морали» (Ibid.). В противовес «банальным концепциям любви» поэт приводит цитату из Боккаччо: «Уста от поцелуя не умяются, а, как месяц, обновляются» («*Vocca bacciata non perde ventura; / Anzi rinnuova, come fa la luna*»).

Столь же замечательны и своеобразны суждения Шелли о великих итальянских живописцах — Микеланджело, Корреджо, Рафаэле, Тициане и многих других (см., например: ПСФ, 158—160, 168—169, 183). Даже тогда, когда эти суждения не совсем справедливы, их мотивировка представляет немалый интерес для понимания творческих принципов автора. Так, отзываясь об этюде Мике-

ланджело для фресок Страшного суда в Сикстинской капелле, Шелли замечает, что родная стихия художника — Ад и Смерть, и упрекает его в отсутствии чувства красоты: «нельзя изобразить ужасное без контраста и без связи с прекрасным» (ПСФ, 169). Поэт вновь и вновь подчеркивает необходимость сочетания в произведении искусства контрастных элементов: Корреджо восхищает его тем, что изображает Христа, в чертах которого слиты кротость и величие, сдержанность и глубина, восторг и покой (ПСФ, 158—159).

Заметкам Шелли, соединяющим философичность с поэтической выразительностью, мог бы позавидовать не один искусствовед. С помощью ярких и точных образов он умеет дать почти наглядное представление о манере того или иного художника. О Франческини, например, он говорит, что тот «словно окунал свою кисть в звездный полумрак» (ПСФ, 159). Впечатления от итальянского искусства характерно сопрягаются у Шелли со светлыми мыслями о будущем. Творения красоты, он верит, «живут в душе людей, и связанные с ними воспоминания передаются от поколения к поколению. Поэт воплощает их в своих стихах, философы, обращаясь к ним, строят системы, проникнутые большей человечностью, общественное мнение, имеющее силу закона, подвергается воздействию этих воспоминаний; люди становятся лучше и мудрее, и так, вероятно, сеются незримые семена, из которых вырастет нечто более прекрасное, чем их источник» (ПСФ, 161).

В нескольких³ строчках сформулирована целая программа, выражено то, что составляло заветное желание самого Шелли — словом своим принести людям духовное богатство и умиротворение. О страданиях тысяч ни в чем не повинных, о страданиях, которые он не может, как бы сильно ни старался, облегчить хотя бы потому, что его не хотят слушать, — вот о чем пишет поэт своим корреспондентам. Творческие неудачи — к ним он в последние годы все чаще и чаще возвращается — он встречает спокойно и мужественно, скорбя не о несправедливости судьбы, не о недооценке своего таланта, а о своем бессилии изменить мир (см., например: ПСФ, 224, 226—227, 235, 239, 279). Не собою занят Шелли, не собственными переживаниями, а общественными горестями и тяготами, выпадающими на долю других, близких и далеких.

Сам Шелли стоически переносит равнодушие и даже клевету; его больше огорчает низость человеческой природы, в них выражающаяся, чем то обстоятельство, что именно он стал жертвой этой низости. Так пишет он

об оскорбительных нападках на него в «Quarterly review», выражая готовность «исправиться», если в чем-то виноват, но никогда не опускаясь до мелочных обид (см.: ПСФ, 164, 209—210, 214—216).¹¹ Комментирует он только утверждение, будто подражает Вордсворту, однако руководится при этом потребностью не защитить себя, а установить истину. «Можно, — резонно замечает он, — с тем же успехом сказать, что лорд Байрон подражает Вордсворту или что тот подражает лорду Байрону, ибо оба они — великие поэты и оба извлекают из новых источников мыслей и чувств, которые открылись взорам благодаря великим событиям нашей эпохи, сходные образы и средства выражения» (ПСФ, 185).

Все замечания Шелли о критике его со стороны реакционного «Обозрения» высказаны в мягком, сдержанном тоне. Гнев прорывается у него лишь в письме к Саути, которого он считал автором клеветнической анонимной статьи, но опять же его пером движут не уязвленное самолюбие и желание посчитаться с противником, а общие моральные принципы, стремление отстаивать достоинство литературы. Во всех случаях, когда поэт вынужден отражать удары, он занят не самооправданием, а формулировкой важных для него идей. В оценке же собственной личности он неизменно скромнен и объективен. Характерно, что в 1819 г., познакомившись с романом своего друга Пикока «Аббатство кошмаров» («Nightmare abbey», 1818) и без труда угадав в центральном его персонаже — романтическом энтузиасте Скютропе — добродушную насмешку над собой и своей бурной юностью, Шелли не только не обиделся на автора, но похвалил его за «отлично задуманный» образ пародирующего его героя и кротко заметил: «А все же, если взглянуть глубже, разве не бестолковый энтузиазм Скютропа составляет то, что Иисус Христос назвал солью земли?» (ПСФ, 174).

При полном отсутствии эгоцентризма Шелли, следовательно, понимал общественное значение своей этической позиции. Письма поэта дают бесценный материал, раскрывающий глубину его самопознания и строгость требований к себе. Эта строгость, однако, сочеталась с терпимым, даже снисходительным отношением к слабостям других, с проницательным анализом их причин и следствий. Здесь особенно интересны письма, в которых Шелли приходилось посредничать между Байроном и покинутой им возлюбленной Клер Клермонт, матерью его ребенка (см., например: ПСФ, 136—138, 208—209, 217—218, 276—278). Положение Шелли было трудным и ще-

котливым: ему нужно было защитить интересы Клер и ее дочки — и в то же время не рассердить Байрона, хозяина положения; нужно было разъяснить ему, как уязвима и незащищена Клер, ей, напротив, — как сильна его позиция. Во всей этой долгой и тяжелой истории, завершившейся смертью девочки, Шелли проявил бездну ума, твердости, благородства и тончайшее понимание механизма, управляющего психикой двух необычных, сложных людей, из которых один был гениальным поэтом. Изумляет Шелли умением забывать о себе ради других, деликатностью и бережностью в обращении с чужими чувствами.

Названные здесь особенности писем Шелли характерны для его переписки в целом. Изучение ее необходимо хотя бы для того, чтобы проследить, как развивались личность и мировоззрение поэта, как постепенно из разрозненных писем — к родным, возлюбленным, друзьям, к высокопоставленным лицам и деловым знакомым — выросла автобиографическая повесть непреходящего значения.

Круг интеллектуальных интересов автора писем необычайно широк: философия, древняя и современная, история общества, нравов, искусства, социология и политика, литература от античной до новейшей, мифология, психология, естественные науки — одно только перечисление освоенных Шелли сфер знания дает представление о его духовном диапазоне. Напряженный умственный труд, страстные поиски истины осознавались им самим как необходимые ступени к поэтическому совершенству, как служение воспетой им в знаменитом «Гимне» интеллектуальной красоте — единственной силе, способной, по его мнению, вывести человечество из его нынешнего унижительного состояния. В строках, перекликающихся с известным отрывком из «Гимна» (см.: IB, V—VI), Шелли рассказывает о том, как внезапное озарение открыло ему его миссию: о «волнении до слез», вдохновившем это стихотворение, он пишет Ли Хенту, с мужественной скорбью сетуя на ненависть к нему тех, чьему счастью он посвятил себя в надежде защитить их «в злые времена, среди злых языков» «от нищеты и порока» (ShL, I, 517; ср.: 402, 497).

Письма Шелли охватывают почти двадцать лет, отделяющих десятилетнего мальчика от зрелого мужчины. Они покоряют искренностью, простотой и непритязательностью. Сложное сплетение чувств, мыслей, поступков раскрывается в словах скромных, серьезных, как бы изучающих и проверяющих. Читатель словно подслушивает

исповедь, из глубин сознания вырывающуюся и обнаруживающую его многоступенчатое развитие. Из отроческих и юношеских писем мы узнаем, как рано зародился у Шелли протест против установленного от века уклада, узнаем, какие муки непонимания пришлось ему претерпеть дома, в школе, университете, в семейной жизни. Письма откровенно рассказывают о пережитых поэтом несчастьях — о трагических перипетиях первого брака, о самоубийстве Гарриет, о суде, отнявшем у него детей от нее, о всеобщей травле и вынужденном отъезде из Англии, о смерти во младенчестве и раннем детстве троих детей Мери, о годах мытарств и скитаний.

Послания Шелли к Гарриет, к Мери, к Эмили Вивиани (его итальянской привязанности) складываются в удивительную историю сердца, исполненную трогательной нежности, любви, надежд и разочарований. В любимой женщине он хочет видеть воплощение духовного совершенства, жаждет обрести в ней верную спутницу своей посвященной великому служению жизни и с горечью пишет о невозможности дальнейших любовных отношений, если из них ушла вера в общность помыслов и действий (см., например: ShL, I, 389, 397).

Каждое новое письмо — новая страница драмы, социальной и семейной. Эпистолярная повесть тем более увлекает, что ее герой ощущает себя сопричастным судьбам всего человечества, осмысляет свою участь в неразрывной связи с общей участью тех, кто тщетно рвется к свободе из пут несправедного мироустройства. Письма поэта, не продуманные им ни каждое в отдельности, ни тем более в своей совокупности (в отличие от Байрона, у Шелли и в мыслях не было, чтобы кому-нибудь пришлось в голову публиковать его переписку), создают на редкость цельный образ художника и человека. Они чрезвычайно интересно комментируют такие его поэмы, как «Восстание Ислама» или «Розалинда и Елена», где юные любовники — соратники в борьбе, и любовь их так же нужна общему делу, как общее дело — их любви.

И в письмах, и в стихах отразилась органическая связь между остротой, с какой Шелли ощущал страдания других, не дававшие ему жить, ни дышать, — и его мечтой об общем счастье, добываемом ценою мучений и смерти окрыленных любовью героев. Но если в письмах перед нами тот же Шелли, который знаком нам по поэмам, это не значит, что эти два образа совпадают: в письмах увлекающие его вопросы трактуются ближе к фактам, как неизбежное сопровождение повседневных дел

и забот и нередко формулируются более здраво и реалистично. Письма констатируют истинное положение вещей, стихи говорят о том, какие пути его изменения, утопические и порою довольно фантастические, рисовал себе Шелли.

В Италии в последние годы письма Шелли становятся проще, мужественней, печальней. Он еще острее ощущает свой нравственный и гражданский долг. Как он пишет в примечаниях к драме «Эллада», «дело поэта — придерживаться тех идей, которые возвышают и облагораживают человечество» (ShPr, 333). Весной 1821 г. Шелли просит Пикока заказать для него в Лондоне печать с изображением голубя с распростертыми крыльями и девизом — греческой строкой из софокловского «Эдипа в Колоне»: «Я — вестник победительной борьбы» (ShL, II, 276—277).

Увлеченный благородной целью донести до людей свое видение будущего, более их достойного, поэт нередко так болезненно ощущает непосильную трудность своей задачи, что в поисках нужного слова заходит в область понятий, которые доступными для его современников изобразительными средствами не могли быть определены и, следовательно, не могли быть восприняты. Попытки «познать и выразить невидимую и недоступную истину» неизбежно приводили к абстрактности.¹²

В письмах, однако, абстрактность высоких истин получает, как правило, более ясное и трезвое выражение: в них виднее, как ощущал Шелли неизмеримость поставленных перед собой задач, как печалился их неосуществимостью, не без горечи называя себя «рыцарем со щитом из теней и копьем из паутины» (ShL, II, 261). В письмах с гораздо большей конкретностью и практическим здравым смыслом говорится о том, что в стихах по принципам романтической поэтики облекалось в зашифрованно метафорическую форму. Как отмечала А. А. Елистратова, основываясь на примере Шелли, Байрона, Китса, эпистолярная проза романтиков по степени ясности, жизненности, аналитической глубине изображения действительности в какой-то мере даже опережала их поэтическое творчество.¹³ Поэзия, по убеждению Шелли, должна воспевать грядущее великолепие и героическое движение к нему, проза позволяла исходить из реальности.

Это особенно ощутимо в различии между итальянскими письмами Шелли с их горькими рассуждениями о развитии политических событий, с одной стороны, и поэтической утопией «Освобожденного Прометей» — с другой; в лирической драме излились те социальные меч-

ты, которые Шелли — автор писем — все менее считал осуществимыми в обозримом будущем. Прямота выражений, четкость формулировок, афористичность — все это в несравненно большей мере присуще письмам, чем одновременно писавшимся стихам. Вот лишь несколько иллюстраций: «Тот, кто хорошо умеет анатомировать свое сердце, обычно понимает, что происходит в чужом» (ShL, II, 324). «Слабые и неразумные подобны королям: они всегда правы» (ShL, II, 236). «Что могут рабы создать, кроме тирании — не так ли из семени рождается растение?» (ShL, II, 325). Отсутствие иллюзий у Шелли последних лет косвенно проявляется в сухой иронии. «Мы тут в Пизе, — пишет он Пикоку весной 1821 г., — окружены революционными вулканами, которые пока что дают больше света, чем тепла» (ShL, II, 276; см. также грустные шутки Шелли в письмах к Роберту Саути, Чарльзу Оллиеру и др.: ПСФ, 214—216, 261—262).

Эти шутки не только не свойственны поэзии Шелли, но и не нравятся ему в принципе: он осуждает «мертвящий и искажающий дух комедии», так как она, по его мнению, лишь усиливает гнет, высмеивая слабости, которые должны бы вызывать жалость и сочувствие.¹⁴ На сатиру Шелли написал... сатиру («A satire on satire», 1820), в которой порицал жестокость даже к такому человеку, как Саути, ибо «страдание порождает страдание, за злом неизбежно следует зло» — «suffering makes seffering, ill must follow ill» (Ср.: ShL, II, 42).

Расхождение между серьезностью поэзии и шутливым тоном писем указывает на сознательный выбор литературной тактики. В поэзии он должен был совершить все то, что в жизни совершить отчаялся. Отсюда — пусть это и плохой каламбур — отчаянность его поисков. Ужас при виде повсеместно торжествующего зла не менее обуславливал нравственное чувство Шелли-поэта, чем любовь к добру: «Я страдаю от преследования потому, что страдаю при виде развращенности и убожества преследователей» (ShL, I, 557).

Раскрывая сложное взаимодействие эмоциональных и интеллектуальных, непосредственно проявляющихся и теоретически осознанных особенностей личности Шелли, письма его комментируют художественные произведения не только в том простейшем смысле, что в них можно найти сходные идеи и воздвигнуть целую систему параллельных цитат: они позволяют понять суть творчества Шелли — страстное стремление к политической свободе, основе той духовной свободы, без которой немислим союз

добра, истины и красоты, а, стало быть, неосуществимо возрождение человечества.

Воплотить еще не открытый «прекрасный новый мир», представить новые сферы сознания и духа в словах, еще не сказанных, по самой сути замысла потрясающих, разрушающих привычные устои в обществе и умах людей, — такую задачу неимоверной сложности ставил перед собой Шелли; к выполнению ее он шел трудными, порой мучительными путями, создавая сложнейшую систему образов, символов, метафор. Как явствует из писем, «непонятность» Шелли-поэта проистекает отнюдь не из отсутствия ясности в самом строе его мыслей, но из особенностей его романтического художественного зренья, позволяющего созерцать реальность, облагороженную и чудесно трансформированную в животворящем свете воображения.

¹ Увлечение итальянской поэзией имело в Англии давнюю традицию. Оно возникло еще в эпоху Возрождения. После перерыва во время политических бурь в середине XVII в. и господства пуританизма оно возобновилось в XVIII и особенно усилилось в начале XIX столетия. Для поэтов-романтиков — Байрона, Шелли, Китса — и эссеистов Хэзлитта и Хента оно было связано с протестом как против классицистической французской литературы, так и против угнетателей прославленной страны, где впервые возродились науки и искусства. См.: *Viglioni E. L'Italia nel pensiero degli scrittori Anglesi. Milano, 1947; Somonini R.-C. Italian scholarship in Renaissance England. Chapel Hill, 1952; Brand C. P. Italy and the English romantics. Cambridge, 1957. P. 60—68; Dédéyan, C. Dante dans le romantisme anglais. Paris, 1983; Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 409—415.*

² См.: *Grabo C. The magic plantor: The growth of Shelley's thought. Chapel Hill, 1936. P. 261.*

³ По Кольриджу, задача искусства сводится к тому, чтобы «сделать внешнее внутренним и внутреннее внешним, превратить природу в мысль и мысль — в природу» (*Coleridge S. T. On poesy or art // Coleridge S. T. Compl. works: In 7 vol. New York, 1854. Vol. 4. P. 332.*)

⁴ О теоретической близости Шелли и лекистов см.: *White N. I. Shelley: In 2 vol. New York, 1947. Vol. 2. P. 279—280; Дьяконова Н. Я. Из истории эстетических идей в Англии // Проблемы романтизма. М., 1971. Вып. 2. С. 153—154.*

⁵ Об отсутствии мистики в трактате Шелли и последовательности его мысли см.: *Wasserman E. R. Shelley's last poetics // Hills F. W., Bloom H. From sensibility to romanticism. New York; Oxford, 1965. P. 491—492; 496.*

⁶ *Wellek R. A history of modern criticism. 1750—1950. London, 1955. Vol. 2. P. 124, 127;* по Уэллеку, источниками поэту послужили исторические сочинения XVIII в. Можно предположить, что Шелли испытал также влияние книги де Сталь «О литературе и ее отношении к социальным институтам», которую читал в 1815 г. (см.: *ShL, II, 486.*)

⁷ Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. С. 393.

⁸ Напомним, что в 1792 г. один из генералов революционной французской армии отправил такое донесение: «Пришлите тысячу людей подкрепления или тысячу экземпляров „Марсельезы“».

⁹ Письмам Шелли посвящены статьи: Елистратова А. А. Проза Шелли // Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 437—451 (рецензию на это издание см.: Дьяконова Н. Я. Письма поэта // Иностранная литература. 1972. № 10); Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. М., 1973. С. 309—351; Дьяконова Н. Я. Письма Шелли // Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература / Под ред. В. Е. Балахонова. Л., 1987. С. 18—26.

¹⁰ Письмо было адресовано редактору «Экзаминера» Ли Хенту и предназначалось к опубликованию.

¹¹ Ср. отзыв Пикок о кротости и терпимости Шелли: Пикок Т. Л. Воспоминания о Перси Биши Шелли // Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М., 1988. С. 323.

¹² См.: Fogle R. H. The abstractness of Shelley // Shelley: A collection of critical essays / Ed. by G. N. Ridenour. Englewood Cliffs, 1965. P. 16; см. также: Клименко Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959. С. 224—225, 249, 250, 267, 271.

¹³ См.: Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков. С. 349.

¹⁴ См.: White N. I. Portrait of Shelley. New York, 1969. P. 243. По свидетельству Хогга, Шелли однажды сказал ему: «Ты над всем смеешься, а я убежден, что не будет возрождения для человечества, пока не покончат со смехом» (Ibid. P. 136). Характерно, что такое отношение к комическому не помешало Шелли по достоинству оценить байроновского «Дон Жуана»: его он объявил бессмертным творением, вдохновленным гневом и болью. Шелли правильно почувствовал, что Байрон «смеется, чтобы слез не лить» («Дон Жуан», IV, 4), и верно оценил необъятную сложность духовного мира поэта, создав в своих письмах о нем и к нему самому образ, во многом предвосхитивший старания позднейших биографов (см., например: ПСФ, 208, 233, 263).

2. ПОЭМЫ И ДРАМЫ

Годы, проведенные Шелли в Италии, были наиболее плодотворными, наименее печальными в его жизни. Устроились его материальные дела: когда в 1815 г. умер дед поэта, он после долгой торговли с отцом за счет отказа от своей доли наследства получил достаточный ежегодный доход; климат Италии благотворно действовал на его здоровье, а контрасты итальянской действительности сильнейшим образом стимулировали его творчество. Именно в эти годы создано все лучшее, что суждено было ему создать; только в Италии достиг он в сущности полной творческой зрелости.

Первые произведения Шелли итальянского периода были задуманы и начаты им еще в Англии. В них он отдал явную дань лирической субъективности, рисуя собственные словесные портреты. Мысли Шелли о своем призвании выражены во фрагменте «Принц Атаназ» («Prince Athanase. A Fragment»), к работе над которым он приступил во второй половине 1817 г. и вернулся в первые же месяцы пребывания в Италии. Этот отрывок, содержащий обобщенно-аналитический автопортрет поэта, до конца им не доведен и при его жизни опубликован не был. Вполне возможно, что остановила автора слишком очевидная прямота самовыражения, недостаточно подчиненная высшим законам искусства.

Так же, как герой «Аластора», Атаназ встретился в жизни только с непониманием и враждой; так же, как тот, пережил тяжелое разочарование в женщине, которая поманила его своей любовью, но не дала ему обещанного счастья; так же, как его предшественник, он еще молодым состарился, лишился сил и здоровья, но в отличие от него не изменил альтруизму и самоотречению, не перестал пренебрегать собственным благом ради счастья ближних, ради жертв несовершенного мироустройства.

Шелли подчеркивает, что Атаназом движет сострадание, идущее вразрез с его личными интересами, — ведь сам он принадлежит к обладателям власти и богатств: только мудрость, с которой издавна обручилась его душа, и рожденные ею любовь и справедливость побуждают его служить людям и делить с ними свое достояние. Бесстрашие, жалость к страждущим и возмущение властителями, которые ложью слепят глаза тех, кого морят голодом, возбудили против него жестокие гонения.

Как ни походит Атаназ на Шелли, поэт вряд ли приписывал себе все достоинства своего героя: он создал идеальный образ, но сосредоточил в нем то, чем хотел бы быть и чем в последние годы, по свидетельству знавших его (например, Байрона и Клер Клермонт), действительно стал. Никак нельзя принять обвинение в «нарциссизме», в самоупоении,¹ часто предъявляемое Шелли англо-американскими критиками; в характеристике Атаназа на первое место выдвинуто такое забвение собственного «я», на какое поэт не считал себя способным.

Любопытен перечень тех отрицательных свойств, от которых Шелли объявляет своего героя свободным: он лишен жажды славы, власти и порочных наслаждений (evil joys); он не страшится «басен религии», ибо он «желанный гость философии», он не становится рабом ни небесных, ни земных сил. Кротость, нежность, жалость, задумчивость отличали его с юных лет. Никому не говорил он о тайном горе, преследовавшем его. Здесь Шелли внезапно останавливается и, пояснив в примечании, что дальнейшее углубление в печали принца может стать слишком болезненным, переходит к объективному повествованию о старом учителе Атаназа. Он так усердно передавал ученику мудрость древних эллинов, что тот вскоре обогнал наставника и открыл ему истины, дотоле им не познанные. На этом рукопись обрывается.²

В отличие от Лаона Атаназ не изображен политическим деятелем или мыслителем. Можно догадаться, что страдания принца — страдания любви: он льет «слезы, более горькие, чем кровь» — «tears bitterer than the blood of agony» («Prince Athanase», 305). Внимание Шелли сосредоточено на благородстве героя, на его доброте к друзьям и снисхождению к врагам. Счастье он находил только в радости других, однако именно альтруизм отдалил его от людей, обрек на одиночество, утрату жизненных сил.

«Принц Атаназ» носит явно экспериментальный характер: впервые появляются здесь у Шелли терцины, впервые возникает не свойственная ему ранее аналитиче-

ская прямота выражения. Только последние фрагменты изобилуют образами: любовь отождествляется то с пьянящим вином, то с сиянием, преображающим океан, то с тенью парящих крыльев, которые облекают все вокруг в яркие одежды красоты (см.: «Prince Athanase», 279—302).

В портрете принца Атаназа явственно проступают и черты автора, и мучающие его переживания, прямо не названные. По свидетельству близких, деликатность Шелли не позволяла ему давать волю горьким мыслям: щадя окружающих, он говорил о своих страданиях только в стихах, в безличной по видимости форме. Он стремился вместе с тем найти для их выражения слова простые и употребительные, хотел ограничить себя тем, что доступно обыденному восприятию. Быть может, он следовал здесь примеру Вордсворта, придававшего такое значение простоте поэтической речи.

В почти одновременно писавшейся полуавтобиографической поэме «Розалинда и Елена» («Rosalind and Helen») Шелли пробует сочетать простоту лексики с простейшим из размеров — неправильным четырехстопным ямбом с переменной системой рифм. Поэма была начата в Англии осенью 1817 г. и завершена в Италии летом 1818 г. Обстоятельства личной и общественной трагедии Шелли сплавлены здесь воедино. Одна из героинь стала жертвою мужа-тирана, который, обвинив ее перед смертью в прелюбодеяниях и измене христианской вере, лишил ее права воспитывать своих детей. Всеми отвергнутая, она познала те унижения бедности, которые в избытке извели Шелли и его жена, после того как приговор суда отнял у него детей и поставил его фактически вне закона.³

Вторая героиня, Елена, пережила потерю обожаемого друга, молодого революционера Лионеля, который вопреки собственным интересам (он был богат и знатен) восстал против тирании и подвергся жестоким преследованиям. Его образ составляет духовный центр поэмы. Лионель несомненно значительнее своих предшественников. Его стремление добиться для людей существования, их достойного, передалось его подруге, которая тоже жила надеждой на исполнение мечтаний поэтов и мудрецов о блаженном веке, когда стареющая земля в муках породит торжество любви и правды — «But then men dreamed the aged earth / Was labouring in that mighty birth, / Which many a poet and a sage / Had aye foreseen — the happy age / When truth and love shall dwell below / Among

the works and ways of men» («Rosalind and Helen», 602—607).

Вера в будущее осенила Лионеля в разгар поражения свободы и вдохнула в него мужество — «there came / Thy thrilling light, O Liberty! / ... sun-like truth / Flashed on his visionary youth, / And filled him, not with love, but faith, / And hope, and courage mute in death» («Rosalind and Helen», 615—621). У подножия трона, на котором восседала вооруженная власть, он молил о милосердии к страждущим. Обладая огромным даром убеждения, он нес в себе радость, мир, надежду; даже злые деспоты под влиянием его слов проникались болью своих жертв.

Когда наступили тяжелые времена для народов, вновь обманутых, обреченных на смерть от голода, огня и меча, Лионель стал изгнанником и три года спустя вернулся иным, неузнаваемым человеком, полным скорби и разочарования. Стихи, которые Шелли приписывает Лионедю, передают дух его собственной медитативной поэзии. Возрождение началось в душе героя вместе с преобразившей его любовью. Портрет Лионеля нарисован преданной ему женщиной. Она повествует о разлуке с ним, о его заключении в тюрьму, где даже тюремщики растроганно внимали ему и, отпустив его, когда он, казалось, был близок к смерти, стали обращаться с оставшимися пленниками с отеческой добротой.

Во второй части поэмы прямое описание почти отсутствует: о совершенстве Лионеля читатель узнает только по тому, каким счастьем было для Елены воссоединение с ним после разлуки. Она противопоставляет гармонию физической и духовной близости любящих: «сплетенное пламя двух душ, жизнь в жизни, второе рождение» — «one soul of interwoven flame / A life in life, a second birth» («Rosalind and Helen», 979—980) — одиночеству тех, кто в населенных миллионами городах тщетно ищет друг друга.

О внутренней красоте Лионеля свидетельствует и смерть его, такая же прекрасная, неотделимая от природы, как его жизнь: он умирает, слив уста с устами возлюбленной. Безмерное горе покинутой им подруги отражает совершенство связывающих их отношений. Повторенные Еленой последние слова Лионеля полны глубокого чувства: страсть, смерть, экстаз, музыка, соловьиная песнь, мысль, рвущаяся к краям света, составляют неразрывное единство (см.: «Rosalind and Helen», 1118—1129). Здесь высказано то понимание любви, которое не раз формулировал Шелли — в трактате, ей посвященном, в письмах и стихах, в «Защите поэзии» (см., например:

ShPr, 169—171, 289; ShL, 1, 403). Для него это всепоглощающее, ни с чем не сравнимое единение духа и плоти, эмоции и интеллекта, разума и воображения, которое вызывает у влюбленных им самим непонятный прилив сил; оно ведет их не только к высшему блаженству, но и к высшему откровению, раскрывает перед ними вселенную во всем ее тайном великолепии.⁴

Портрет Лионеля носит автобиографический, но в не меньшей степени и программный характер. Таким, по убеждению Шелли, должен быть истинный человек и поэт. Собственный облик в подлинной близости к действительности он воссоздал в образе одного из главных персонажей поэмы «Джулиан и Мадалло» («Julian and Maddalo», 1818). В предисловии Шелли так характеризует своего героя: «Джулиан — англичанин из хорошей семьи; он страстно привержен к философским понятиям, согласно которым человек имеет власть над собственным сознанием, а общество подлежит совершенствованию, если только будут уничтожены моральные предрассудки. Не забывая о существующем в мире зле, он непрерывно размышляет о том, как добиться победы над ним добра. Он неверующий и потешается над всеми установленными святынями... Несмотря на свои еретические мнения, он, по мнению друзей, не лишен достоинств. Набожный читатель сам решит, насколько это возможно. Джулиан отличается серьезностью» (ShPW, 190).

Объективное прозаическое свидетельство предисловия подтверждается поэтическим повествованием от имени Джулиана. Складываясь из разнородных элементов, его образ приобретает глубину и убедительность, намного превосходящие более ранние автопортреты Шелли. Большое значение для характеристики Джулиана, как и других персонажей поэта, имеет пейзаж. Картины пышно цветущей природы контрастно сочетаются с изображением «суровой наготы» узкой песчаной полосы, бегущей вдоль моря, так же лишенной красок и радости, как его холодные волны. Возникает как бы взаимодействие переднего и заднего фона, близкого и далекого, того, что непосредственно предстает перед взорами скачущих вдоль берега всадников, и того, что расстилается в заманчивой дали, в лучах багряного заката и пурпуре облаков над горными вершинами; все это затем сливается в сплошное огненное озеро (заметим попутно, что пейзажи Шелли очень близки романтическим пейзажам Констебля и Тернера, с их размытыми линиями и неопределенными контурами).⁵

Пейзажная рамка не просто декоративна — она имеет прямое отношение к предмету спора между встретившимися после долгой разлуки друзьями: они говорят о человечестве, о его настоящем и будущем, о законах, управляющих развитием сознания; эти законы составляют часть мироздания, его внешних проявлений, подчиненных великим стихиям, ветру, солнцу, океану.

Портрет Джулиана дополняется контрастирующим с ним портретом графа Маддало,⁶ в котором запечатлены черты Байрона. Уже в прозаическом предуведомлении Шелли говорил о необыкновенном уме графа и о его гордости — следствии презрения к «карликовым интеллектам» окружающих. Здесь выдвинуты свойства, противоположные чертам Джулиана и потому их подчеркивающие; точно так же насмешливость Маддало оттеняет «серьезность» Джулиана.

Блестящее остроумие графа, теплота и доверительность его речи как бы комментируют личность Джулиана: только человеку незаурядному стал бы открывать душу нетерпимый к ограниченности Маддало. Талант дружеского общения, выявляющий одаренность собеседников, принадлежит к числу излюбленных романтических тем. Вольный ветер, нагая синева небес, гармонический шум волн, мысли, спешащие от одного к другому на крыльях смеха — «the winds drove / The living spray along the sunny air / ...the blue heavens were bare. / ...And, from the waves, sound like delight broke forth / Harmonising with solitude / ...and the swift thought, / Winging itself with laughter, lingered not, / But flew from brain to brain» («Julian and Maddalo», 21—30), — все участвуют в создании образа Джулиана.

Впечатление его значительности усиливается, когда веселый разговор внезапно принимает трагический оборот: вскользь оброненное замечание Джулиана о лицемерии церкви, вынуждающей даже умалишенных благодарить создателя за свой печальный удел, наводит Маддало на горестные раздумья об унижении вечного, божественного начала, заключенного в человеке, которого безумие превращает в жалкое подобие самого себя. Неожиданное изменение тона показывает, какая глубокая печаль стоит за непринужденной дружеской беседой.

Личность Джулиана вырисовывается со всей отчетливостью, когда он в ответ на горькие слова Маддало уверяет его, что люди добровольно обрекают себя на страдания (буквально: наша воля цепями приковывает нас к дозволенному злу), — тогда как мы могли бы вполне осуществить свои мечты и стать счастливыми, возвышен-

ными, величественными, ибо где же еще искать любовь, красоту и истину, как не в сознании? Если бы мы не были слабы, наши дела не отставали бы от наших стремлений — «it is our will / That thus enchains us to permitted ill — / We might be otherwise — we might be all / We dream of — happy, high, majestic. / Where is the love, beauty, and truth we seek / But in our mind?» («Julian and Maddalo», 170—175). На замечание Маддало об утопичности своих идей Джулиан отвечает, что цепи, сковывающие человека, могут оказаться хрупкими: «И так же, как мы знаем, что способны страдать и наблюдать, ...так же должны мы уповать на большее, чем жизнь и смерть» — «We know / That we have power over ourselves to do / And suffer — what, we know not till we try; / But something nobler than to live and die» («Julian and Maddalo», 181—187).

Исповедуя веру в потенциальные возможности человека, Джулиан вызывает ироническое предложение Маддало посмотреть на сумасшедшего, который в свое время отстаивал точно такие же теории. Услышанный друзьями монолог безумца при всей своей кажущейся бессвязности, по мнению комментаторов,⁷ воспроизводит внутреннюю жизнь своего дошедшего до отчаяния создателя: безумец сетует на непрочность любви той, в ком он видел единственное воздаяние за крушение надежды найти понимание у людей, которым он хотел принести свободу и исцеление. Близость безумца к самому Шелли выдают слова, явно выражающие его мысль о себе: «Подобен нерву я, когда трепещет / От гнета он и зла, что всем привычны» — «Me — who am as a nerve o'er which do creep / The else unfelt oppressions of this earth» («Julian and Maddalo», 449—450).

Признания, которые вырываются у несчастного, не подозревающего о том, что его слушают, становятся, таким образом, косвенной характеристикой Джулиана — Шелли. Портрет героя довершается описанием его отношений с дочерью Маддало; при первой встрече она — прелестный ребенок, воплощение идей Джулиана о духовной красоте неиспорченного жестокостью человека; при последней она — взрослая девушка, рассказывающая печальную повесть о смерти безумца: ее рассказ вызывает у Джулиана сожаления о том, что он не спас больного своей сострадательной любовью.

Из совокупности прямых и косвенных характеристик — из диалога, монолога, действия, из сопоставления и противопоставления создается единый образ — портрет поэта, каким он себя видел, хотел — и отчасти боялся — видеть.

Последний, прощальный портрет появляется в известных XXXI—XXXIII строфах элегии «Адонаис» (1821), посвященной смерти молодого поэта Джона Китса.⁸ Шелли изображает себя здесь в роли одного из плакальщиков рядом с Байроном, Томасом Муром и Ли Хентом. Слабый, хрупкий, он словно призрак среди людей и тщетно пытается бежать от преследующих его мыслей. Шелли подчеркивает его противоречивость: в нем сила и слабость («a Power / Girt round with weakness»), любовь и отчаяние («a Love in desolation masked»). С ним ассоциируются образы гаснущего света, разбивающейся волны, увядающего цветка — «a dying lamp, ...a breaking billow ...the withering flower» («Adonais», XXXII).

Критики нередко обвиняют Шелли в чрезмерной жалости к себе, в сентиментализации собственного облика, выразившейся в излишне патетических сравнениях.⁹ Такое обвинение отпадает при сопоставлении этих строф с другими автопортретами Шелли и с общими принципами его словесной живописи: они заключаются в том, чтобы ядро мысли сплавить воедино с образами, возникающими по законам поэтических ассоциаций. Тоску неосуществленной жизненной задачи, самоуничтожение и горе он передает в словах высоких и трагически окрашенных. Так возникают раздражающие критиков уподобления поэта оленю, пронзенному стрелами, и Актеону, погибающему потому, что подглядел нагую прелесть природы. Страдание героя изобличает, по мысли Шелли, черный мир, где человек, мечтающий умереть за ближнего, остается одиноким, как облако после бури, и в громовых раскатах ее слышит похоронный звон по своей жизни (см.: «Adonais», XXXI).

Измощенный, бессильный, почти призрачный, плакальщик из «Адонаиса» и внутренним своим обликом, и деталями внешнего вида (на голове — венок из увядших цветов, в руках — посох, увитый плющом) напоминает несчастного умалишенного из «Джулиана и Маддало», близость с которым Шелли несомненно ощущал.

Даже на фоне характерной для романтиков полноты лирических автопортретов поэтические самоизображения Шелли поражают искренностью и проникновенностью. Они заключают и исповедь, и выражение «символа веры», философского и социального, и тайные страхи, своего рода предостережения самому себе, и муки пророка, не услышанного своим отечеством.

В сущности, почти во всех крупных поэтических созданиях Шелли фигурирует герой-гуманист, протестант, борец за свободу, близкий по духу самому поэту; образ его, однако, складывается не только из черт Шелли, но и из других, подчиненных поэтическому замыслу. От произведения к произведению облик героя меняется; его эволюция отражает эволюцию творческих и духовных поисков автора. Эти поиски увенчались созданием образа Титана в лирической драме «Освобожденный Прометей» («Prometheus Unbound: A lyrical drama», 1820). Поэт приходит здесь к изображению героя, являющего собой образец альтруизма, духовной стойкости, самопожертвования во имя свободы и счастья людей.

Шелли работал над «Освобожденным Прометеем» в сентябре 1818 и — особенно интенсивно — весной 1819 г. В апреле первые три акта драмы были закончены. Язычески жизнерадостный IV акт, воплотивший грезы автора о грядущем Золотом веке, был задуман им несколько месяцев спустя и завершен к концу года. В том же 1819 г. Шелли написал «Маскарад Анархии», трагедию «Ченчи», сатиру «Питер Белл Третий», трактат «Философский взгляд на реформу», множество замечательных стихотворений. Стремительность, с которой работал поэт, разнообразие тем и жанров, к которым он обращался, поражают воображение. То был поистине «*annus mirabilis*» в летописи его творческих свершений.

Драма «Освобожденный Прометей» занимает особое место в поэтическом наследии Шелли. Хотя при жизни его она нашла немногих ценителей, сам поэт — и потомки согласились с ним — относил ее к числу лучших и важнейших своих созданий. В сложной, символически-обобщенной форме драма подвела итоги его многолетним раздумьям о сущности жизни и природе человека, о смысле истории и судьбах цивилизации, о многотрудной, исполненной мук и страданий борьбе человечества за свободу и путях достижения общественной гармонии. Философские медитации слиты здесь с тончайшим лиризмом, поиски эстетического совершенства — с поисками этическими и социальными.

В предисловии к драме автор делится с читателями своим сокровенным замыслом: написать «систематическую историю» того, что представляется ему «подлинными элементами человеческого общества» (ShPr, 328—329), иными словами — историю духовного возвышения человечества, его неистребимого стремления к истине и добру.

За «покровом обыденного» Шелли пытался прозреть скрытую красоту бытия, угадать законы его развития, выявить те лучшие и ценнейшие «элементы человеческого общества», которые будущее могло бы унаследовать от прошлого и настоящего. Как показывают письма поэта к друзьям — к Хенту — 3 II 1819, к Гисборнам — 6 II 1819 (ShL, II, 147, 150), — он, несмотря на усилившуюся в Европе реакцию, жил предчувствием надвигающейся бури и уподоблял сознание современников грозовой туче, готовой в любой момент блеснуть молнией (см.: ShPr, 328). Рост демократического движения в Англии, подъем освободительной борьбы в Италии и Испании питали веру поэта в неизбежность радикальных перемен; романтические мечты Шелли, по справедливому замечанию А. А. Елистратовой, опирались на «реальные <...> во многом лишь смутно угадываемые закономерности объективной общественной жизни».¹⁰

Автор «Освобожденного Прометея», по его собственному признанию, как и прежде, одержим «страстью к преобразованию мира» (ShPr, 328); однако идет он к этой цели более сложным, чем прежде, путями: объявляя дидактику несовместимой с истинной поэзией, он стремится воздействовать на читателей не столько прямым выражением своих идей, сколько красотой поэтических образов. Он убежден, что, «покуда душа не научилась любви, восхищению, вере, надежде и стойкости, рассудочные моральные принципы останутся всего лишь брошенными в дорожную пыль семенами, которые путник бездумно топчет, хотя они принесли бы ему жатву счастья» (ShPr, 328).

В стремлении «зажечь сердца читателей», «внушить им веру и надежду на лучшее» (ShPr, 315), Шелли выбрал для своей драмы героя древнего мифа и античной трагедии, жившего в памяти многих поколений, чуждого ограничений во времени и пространстве и не раз привлекавшего внимание поэтов, художников и музыкантов.¹¹ Это помогло автору выйти за пределы своего «я», преодолеть присущий его ранним сочинениям лирический субъективизм. Разумеется, и в облике Прометея можно разглядеть черты его создателя, но это черты сублимированные, преобразованные искусством поэта-философа.

Из ближайших предшественников Шелли, обращавшихся к разработке прометеевской темы, особенно важны Гете и Байрон. Гетевская интерпретация Прометея несла в себе идею самоутверждения личности, бунтующей против деспотической власти. Однако не только стихия сопротивления и борьбы, но и созидательный пафос оду-

хотворяет монолог Прометея (1774) из неоконченной драмы Гете. Его герой — творец, художник: «Здесь я творю людей / По своему подобию — / Род, на меня похожий. / Пусть страждут, пусть плачут, / Пусть знают радость и наслажденье / И Зевса презирают, / Как я!» (Перевод А. Кочеткова).

Истолкование Прометея как художника-творца оказывается близким к штюмеру Гете, и романтику Шелли. И, хотя английский поэт в отличие от Гете не приписывает своему герою прямых функций демиурга, ваяющего живых людей по своему образу и подобию, миссия, которую осуществляет герой Шелли, разительно совпадает с той, которую он возлагает на художника в «Защите поэзии»: это — миссия пророка и борца, гуманиста-просветителя, спасающего от гибели «проявления божества в человеке» и преобразующего мир в согласии с законами природы и гармонии.

Незадолго до Шелли к поэтическому прочтению образа Прометея обратился Байрон.¹² В 1816 г. в Швейцарии как раз в те дни, когда между двумя поэтами завязалась тесная дружба, он написал небольшое стихотворение «Прометей», которое не могло не привлечь внимания Шелли. Древний титан, не пожелавший «презреть страдания смертных», восставший против царя богов и осужденный за это на тяжкие муки без надежды на смерть, предстает у Байрона как символ «судьбы и силы» человечества. Затянувшаяся на тысячелетия пытка не способна сломить его могучую волю. Непокоримость Прометея внушает тайный страх его мучителю: молнии дрожат в руках Громовержца, читающего в презрительном молчании героя свой приговор.

Хотя и по охвату событий, и по общему решению темы стихотворение Байрона выглядит лишь эскизом к грандиозному полотну Шелли, хотя в стихотворении нет того прозрения будущего, которым завершается драма Шелли, это, бесспорно, два конгениальных произведения. Оба они звучат как призыв к сопротивлению тирании, как гимн мятежному духу человечества. Оба имеют своим основным источником трагедию Эсхила «Прикованный Прометей».

Для понимания общей философско-исторической концепции драмы Шелли и судеб ее героев очень важна повесть океаниды Азии о событиях давно минувших дней; здесь раскрывается по существу предыстория драматического действия: «Вначале были Небо и Земля / Как воплощенье Света и Любви; / И был седой Сатурн, и было Время, / Его венца завистливая Тень; / И жизнь земных

существ напоминала / Существованье листьев и цветов... / Сатурн им не дал права на потомство, / Как не дал им ни власти над собой, / Ни знаний, покоряющих стихии, / Ни мысли, проникающей, как свет / Во мглу вселенной, ни могучей силы, / Ни светлого величия любви / Которой все так жаждали...» (здесь и далее перевод К. Чемена). — «There was the Heaven and Earth at first, / And Light and Love; then Saturn, from whose throne / Time fell, an envious shadow: such the state / Of the earth's primal spirits beneath his sway, / As the calm joy of flowers and living leaves... / And semivital worms; but he refused / The birthright of their being, knowledge, power, / The skill which wields the elements, the thought / Which pierces this dim universe like light, / Self-empire, and the majesty of love; / For thirst of which they fainted...» (PU, II, IV, 32—43).

Изначально, по Шелли (и его мысль смыкается здесь с платоновской),¹³ мир есть «воплощение Света и Любви». Сатурн приходит на смену вневременным, вечным формам и привносит в мир время — «завистливую тень»; поэтому он сам есть ступень временная, переходящая. Жизнь людей на этой ранней ступени, хотя и счастлива, напоминает скорее растительное, то есть лишенное самопознания, существование. На языке поэтических образов смена Сатурна Зевсом означает смену одной ступени развития другой, более высокой. Прометей, видя преимущества Зевса, вручает ему власть во вселенной с единственным условием — «не ущемлять свободы человека». Зевс, однако, обманывает ожидания Прометея — превращается в самодержца, не знающего «ни веры, ни любви, ни долга»: «И на людей обрушились несчастья: / Работа, голод, раны и болезни / И неизвестная дотоле смерть; / И стужа не по времени и зной / Погнала бедные их племена / Искать укрытия в каменных пещерах / И он вселил в пустынные сердца / Безумие и жажду мнимых благ, / И недовольство — и в людских берлогах / Пошла междоусобная борьба» — «Prometheus / Gave wisdom which is strength, to Jupiter, / And with this law alone, «Let man be free», / Clothed him with the dominion of wide Heaven. / To know nor faith, nor love, nor law; to be / Omnipotent but friendless is to reign; / And Jove now reigned; for on the race of man / First famine, and then toil, and then disease, / Strife, wounds, and ghastly death unseen before, / Fell; and the unseasonable seasons drove / With alternating shafts of frost and fire, / Their shelterless, pale tribes to mountain caves: / And in their desert

hearts fierce wants he sent, / And mad disquietudes, and shadows idle / Of unreal good, which levied mutual war» — (PU, II, IV, 43—57).

Стремясь облегчить участь людей, Прометей Шелли, как и герой Эсхила, передает им в дар божественный огонь, вселяет в их души надежду и любовь, обучает ремеслам, наукам и искусствам. Дары Титана способствуют совершенствованию человека, помогают ему, вопреки воле Зевса, возвыситься над первобытным варварством. И тогда Зевс, забыв об услугах, оказанных ему Прометеем в борьбе с Сатурном, повелевает Гефесту приковать его к одинокой скале в горах Кавказа. Герой Шелли, как и герой Эсхила, владеет тайной будущего низвержения Громовержца и мог бы положить конец своим страданиям, открыв ее своему мучителю, однако он предпочитает муки рабскому служению.

Ключевые моменты легенды о Прометее в обработке Эсхила почти в неприкосновенности входят в лирическую драму Шелли: «биография» его героя в общих чертах продолжает «биографию» героя «Прикованного Прометее». Вместе с тем между ними есть и одно весьма существенное различие: Прометей Эсхила осуществляет свою миссию — спасает человечество — до того, как подвергается наказанию;¹⁴ примирение его с Зевсом ничего не изменило бы в судьбах людского рода — лишь гордость и свободолюбие побуждает его и далее противостоять тирану. У Шелли миссия Прометеева возвышенней и трудней: он отказывается выдать Зевсу тайну его будущего падения не столько из гордости, сколько во имя свободы и счастья людей: «Открыть ему заветные слова, / Повисшие над ним на волоске, / Как Сиракузский меч, и человека / Закабалить тем самым навсегда — / Я мог бы это сделать, но не стану» — «Submission... I cannot try: / For what submission but that fatal word, / The death-seal of mankind's captivity, / Like the Sicilian's hair-suspended sword, / Which trembles o'er his crown, would he accept, / Or could I yield? Which yet I will not yield» (PU, I, 395—400).

Как известно, конфликт между Титаном и Зевсом, изображенный Эсхилом в «Прикованном Прометее», должен был найти разрешение в следующей его трагедии — «Освобожденный Прометей», от которой сохранились лишь фрагменты. Можно предположить, что облик Зевса в этой трагедии претерпевал серьезную трансформацию: из антропоморфного, подверженного человеческим порокам божества, каким он был известен по многочисленным мифам, Зевс превращался в непогрешимое божество,

определяющее разумность всего сущего,¹⁵ это и позволяло Прометею примириться с бывшим своим врагом.

Шелли с самого начала отвергает «такую слабую развязку, как примирение Защитника человечества с его Угнетателем». «Моральный интерес Прометея, — пишет поэт, — был бы сведен на нет, если бы мы могли себе представить, что он отрекся от своей гордой речи и трепещет перед торжествующим и коварным противником» (ShPr, 327). Непримиимый конфликт между Титаном и Зевсом составляет нерв драматического действия в «Освобожденном Прометее». Об этом конфликте сообщается в первых же строках драмы; прикованный к скале Прометей противопоставляет здесь свой внутренний мир — мир страждущего, но не сломленного духа — внешнему, безобразному миру Зевса (PU, I, 1—21. — См. Прил.).

Зевс в изображении Шелли — воплощение зла, тиран, беспощадный и вероломный: под его властью Земля погружается во мглу, бури режут над океаном, ядовитые цветы и сорные травы произрастают на благоухавших прежде полях, чума и голод опустошают человеческие жилища (см.: PU, I, 165—177). Для поддержания безраздельного господства над миром демонический бог, поправ законы космической гармонии, выпускает на волю разрушительные природные стихии, губит все доброе и прекрасное, заражает мир ненавистью, поселяет в душах людей сомнение и рабский страх, лишает их надежды на будущее. Он сам живет только настоящим, сиюминутным и хотел бы все сущее поставить под знак времени.

«Всеизвращающий Зевесов мозг» стремится обратить проявления вечности в душе человека в их противоположность, в их зловещую тень: любовь оборачивается страданием, надежда — отчаянием, всеобщее братство сменяется всеобщей враждой. В мире зла и насилия даже идеи Христа вопреки их гуманистическому смыслу становятся оправданием кровавых войн и религиозного мракобесия: его именем людей «гноят в сырых темницах», сжигают на кострах инквизиции (см.: PU, I, 603—615). Сходным образом искажаются и терпят крах и те благородные порывы, которые одушевляют борьбу народов против тирании, — борьба завершается «свирепой смутой» и приводит лишь к смене одной формы деспотии другой: «И все народы дружно шли вослед / За Истиной, Свободой и Любовью, / Но злая смута низошла с небес, / И появились ложь, борьба и страх, / И на добычу бросились тираны» — «The nations thronged around, and cried aloud, / As with one voice, Truth, Liberty, and Love! / Suddenly

fierce confusion fell from heaven / Among them: there was strife, deceit, and fear: / Tyrants rushed in, and did divide the spoil» (PU, I, 650—654).

Нетрудно догадаться, что эти последние строки были навеяны автору горьким опытом французской революции. Однако в целом созданная Шелли мифопоэтическая картина разделенного мира, хотя и воспроизводит напряженную атмосферу его эпохи, не претендует на социальную конкретность и не может быть сведена к тем или иным историческим «прообразам». Раздираемый противоречиями мир Зевса в «Прометее» — это универсальный, «архетипический» образ мира, живущего по законам насилия.

Власть царя богов в драме не абсолютна; она зиждется на обмане — на попытке скрыть от человека подлинные духовные ценности, вечные идеалы истины, блага и красоты. Оплотом и носителем этих идеалов выступает Прометей. Муки, которые он претерпевает во имя спасения человечества, не только не способны сломить его волю, но помогают ему преодолеть терзающее его чувство ненависти к мучителю и — тем самым — стать бесконечно выше его.

В известном смысле именно ненависть приковывает Титана к миру времени, в котором безраздельно царит Зевс; освобождаясь от ненависти, он освобождается от власти Зевса. Тщетно пытается Гермес, посланец Зевса, с помощью софизмов вернуть его в мир времени: «Остановись! Представь немую Вечность, / Где времена, оставившие след, / И тьма веков, которых мы не знаем, / Являются не более, чем точкой...» — «Yet pause and plunge / Into Eternity, where recorded time, / Even all that we imagine, age on age, / Seems but a point...» (PU, I, 416—419). Гермес отождествляет время с вечностью. Но для бессмертного Титана они не тождественны: время преходяще, вечность абсолютна.

В драме возникают как бы два мира, два полюса, вокруг которых группируются фантастические фигуры-символы. Мир Прометея становится центром притяжения светлых начал жизни — ему сочувствуют Земля, Солнце, Океан, океаниды, духи природы; его поддерживает «неугасимый огонь» любви человека к свободе (PU, III, I, 4—9). Зевса окружают силы Хаоса, Анархии, Ада (Горгона, Химера, Герийон, Сфинкс, Фурии) и рабелепные прислужники вроде Гермеса.

Столкновение Прометея и Зевса приобретает в произведении Шелли космический характер: в коллизию оказываются вовлеченными все силы мироздания — от капелек росы до гигантских планет, от крохотных духов,

живущих «под лепестками полевых цветов / И в чашечках закрывшихся фиалок», до могучих титанов. «Само-перенесение социального по своей природе конфликта в космические сферы, — по верному наблюдению И. Г. Неупокоевой, — явилось образным выражением философских представлений поэта о единстве мироздания, о наличии единых законов, управляющих универсумом».¹⁶ Следует добавить, что эти представления были общим достоянием философов и поэтов романтизма, умевших «в одном мгновенье видеть вечность, / Огромный мир — в зерне песка, / В единой горсти — бесконечность / И небо — в чашечке цветка» (Блейк. *Перевод С. Я. Маршака*).

Вселенские масштабы драматической коллизии, ее общечеловеческое значение, облечение актуального политического содержания, страстей и проблем во вневременные формы мифа, насыщенность символикой, самая атмосфера драмы Шелли, суровая и героическая, вдохновлены не только Эсхилом, но и Мильтоном. Связь «Освобожденного Прометея» с «Потерянным раем» не внешняя, не поверхностная, но сокровенная; она свидетельствует о глубоком проникновении поэта в суть философско-образных обобщений Мильтона, о творческом усвоении учеником художественных открытий учителя.

В произведениях предшественника Шелли находил очень много созвучного своим мыслям, чувствам, идеалам. Здесь и политическая сторона — ощущение преемственной связи революционера XIX в. с революционером XVII в.; здесь и преклонение перед высоким моральным и гражданским пафосом творений Мильтона; здесь, наконец, и восхищение его художественным даром.¹⁷

Как и Байрон, Шелли превыше всего ценил иконоборчество Мильтона, его тревогу о судьбах человечества. В «Защите поэзии» он называет Мильтона — наряду с Данте и Шекспиром — одним из тех поэтов-философов, «непризнанных законодателей мира», чьи творения всегда оказывали и будут оказывать могучее воздействие на нравственное состояние общества (см.: ShPr, 281, 292). Здесь же, в «Защите поэзии», Шелли предлагает новое, впоследствии очень влиятельное, толкование «Потерянного рая» и, в частности, образа мятежного героя поэмы — Сатаны. «Поэма Мильтона, — пишет он, — содержит философское опровержение тех самых догматов, которым она <...> должна была служить главной опорой. Ничто не может сравниться по мощи и великолепию с образом Сатаны в „Потерянном рае“. Было бы ошибкой предположить, что он мог быть задуман как олицетворение зла. Непримируемая ненависть, терпеливое коварство и утон-

ченная изобретательность в выдумывании мук для противника — вот что является злом; оно еще простительно рабу, но непростительно владыке; искупается у побежденного многим, что есть благородного в его поражении, но усугубляется у победителя всем, что есть позорного в его победе. У Мильтона Сатана в нравственном отношении настолько же выше Бога, насколько тот, кто верит в правоту своего дела и борется за него, не страшась поражений и пытки, выше того, кто из надежного укрытия верной победы обрушивает на врага самую жестокую месть — и не потому, что хочет вынудить его раскаяться и не упорствовать во вражде, но чтобы нарочно довести его до новых проступков, которые навлекут на него новую кару. Мильтон настолько искажает общепринятые верования (если это можно назвать искажением), что не приписывает своему Богу никакого нравственного превосходства над Сатаной» (ПСФ, 426).

Такая интерпретация космической коллизии Бога и Сатаны многое объясняет в характере взаимоотношений Зевса и Прометея в драме Шелли. Его Прометей имеет немало родственных черт с Мильтоновым Сатаной. Оба героя бросают дерзкий вызов владыке вселенной, не желая признавать его постыдную власть. Обоих отличают свободолюбие, несгибаемая воля, непокорный дух, презрение к страданию, преданности общему делу. Многие монологи Прометея по своему звучанию и богоборческому пафосу напоминают речи мятежного героя в «Потерянном рае» (ср., например: PU, I, 1—23 — «Paradise lost», I, 84—125, 242—263; PU, I, 127—128 — «Paradise lost», I, 637—638; PU, I, 395—400 — «Paradise lost», IV, 79—82, I, 660—661).

В предисловии к драме сам Шелли сопоставлял Прометея и Сатану и наряду со сходными чертами отмечал существенные различия между ними. «Единственным вымышленным образом, сколько-нибудь подобным Прометею, — писал он, — является Сатана; однако я нахожу образ Прометея более поэтичным, ибо он не только мужествен, величав и с терпеливой твердостью противостоит всемогущей силе, но и свободен от честолюбия, зависти, мстительности и стремления возвеличиться, которые мешают нам вполне сочувствовать герою „Потерянного рая“. Образ Сатаны рождает в наших умах вредную софистику, заставляющую нас взвешивать его вину и его страдания и оправдывать первую безграничностью последних <...> А Прометей является образцом нравственного и интеллектуального совершенства, движимым к благороднейшей цели наиболее чистыми и высокими побуждениями» (ShPr, 327).

Миф о Прометее, как справедливо замечает один из английских исследователей, амбивалентен и заключает в себе возможность развития в двух диаметрально противоположных направлениях.¹⁸ Прометей как мифологический персонаж выступает одновременно в двух ипостасях: он — богоборец, подобно Сатане, и вместе с тем он — спаситель человечества, подобно Иисусу Христу. Он — не только бунтарь и тираноборец, но и «спаситель и опора страждущего человека» — «the saviour and the strength of suffering man» (PU, I, 817). Примечательно, что едва ли не самым страшным испытанием для прикованного к скале Титана становятся не телесные его страдания, но духовные муки, которые причиняет ему видение распятого Христа (см.: PU, I, 584—585, 594—603). Примечательно и то, что фурии подвергают Прометея этой пытке после того, как он отрекается от проклятия Зевсу и прощает своего мучителя ради торжества любви во вселенной, т. е. тогда, когда он отчасти уподобляется Иисусу; замысел Зевса очевиден: он хочет убедить Прометея, что его жертва так же бесплодна, как и жертва Христа. Однако Титан выдерживает и это последнее испытание, понимая, что «злая месть» Зевса — свидетельство «скорее пораженья, чем победы» (PU, I, 641—642).

«Освобожденный Прометей» есть не только аллегория борьбы против деспотизма, но и мечта о такой ее форме, при которой борцы настолько высоки духом, что готовы взвалить на себя бремя мук человеческих и, простив обидчика (хотя и не примирившись с ним!), победить его силой своего нравственного превосходства. Вера Шелли в альтруизм, жертвенность и мирные средства убеждения отражена и в его политических стихах, где речь тоже часто идет о тактике «скрещенных рук», о пассивном сопротивлении.

По словам поэта, все явления подчинены законам Судьбы, Времени, Случая, Изменчивости, кроме нескончаемой любви (см.: PU, II, IV, 119—120). Понимание ее как первоосновы бытия, как движущей силы жизни проходит через всю драму. Прометей, отказавшись от проклятия Зевсу, становится в изображении Шелли активным участником действия — он внушает океанидам любовь, которая ведет их к пещере Демогоргона и тем самым открывает путь для освобождения от тирании.

Образы океанид — Ионы, Пантеи, Азии — играют в драме Шелли роль образов-символов и, по мнению большинства исследователей, представляют собой персонифицированные идеи любви.¹⁹ Можно предположить, что каждая из океанид соответствует одной

из ступеней в трехчастной временной структуре универсума, изображенного Шелли: Иона олицетворяет зарождающуюся любовь, свойственную прошлому Золотому веку Сатурна, Пантея — земную любовь в разделенном мире, Азия — высшую духовную любовь, которая может быть достигнута только в будущем. Она манит Прометея своей величавой красотой, помогает ему переносить страдания, освещает ему путь к грядущему Золотому веку.

Злая власть Зевса, словно по волшебству, приходит к концу, как только завершается нравственное перерождение Прометея. Поэт переосмысляет здесь традиционный сюжет, направляя его развитие в новое русло. В мифе, где конфликт между Прометеем и Зевсом разрешался их примирением, древнее пророчество о грозившей царю богов опасности оставалось неосуществленным; в драме Шелли оно сбывается: сын Зевса от рокового союза с Фетидой, могущественный дух Демогоргон, свергает с престола тирана-отца.

Образ Демогоргона — один из наиболее условных, туманных образов драмы. Создается впечатление, что Шелли сознательно отказался от его конкретизации, намеренно придал ему неясные, расплывчатые черты. Он именуется «покровенным видением» — «veiled form»; «мощным мраком» — «a mighty darkness» (PU, II, IV, 1, 2). Сам Демогоргон на вопрос Зевса о том, кто он, дает загадочный ответ: «Вечность. Не спрашивай названия страшнее» — «Eternity. Demand no direr name» (PU, III, I, 52). Установлено, что имя героя автор заимствовал не из античных, а из позднейших источников: оно восходит к трактату Боккаччо «Генеалогия богов» и упоминается в произведениях Спенсера, Мильтона, Пикока; согласно Боккаччо, это имя образовано из двух латинских слов «демон» и «горгон» и означает «божество земли» или «мудрость земли».²⁰

Значение этого персонажа в драме Шелли истолковывается по-разному. Часть ученых видит в нем воплощение идеи справедливости, другая часть — дух вечных перемен, третья — олицетворение закона исторической необходимости.²¹ В сущности, ни одна из приведенных точек зрения не исключает другой и не противоречит содержанию драмы в целом. Образ Демогоргона — поэтическая абстракция, по самой своей природе призванная быть полисемантической, допускать различные, хотя и не взаимоисключающие прочтения, ограниченные определенным кругом значений. В этом символическом образе выразилась вера Шелли в то, что царство земных Зевсов

не вечно, что в мире зреет сила, способная в урочный час положить конец их несправедливой власти.

Финал «Освобожденного Прометея» написан в духе социально-утопических воззрений поэта. Борьба Прометея с Зевсом оканчивается полной и безусловной победой защитника человечества. Демогоргон, которому открыто будущее, возвещает поверженному царю богов: «Для тирании неба нет возврата, / И нет уже преемника тебе» — «The tyranny of heaven none may retain, / Or reassume, or hold, succeeding thee» (PU, III, I, 57—58). Критики не раз упрекали Шелли в наивном оптимизме, указывали на неправдоподобную легкость, с которой Демогоргон освободил мир от тысячелетнего гнета.²² Поэт, однако, не ставил своей целью нарисовать реальную программу предстоящих преобразований: он не знал, да и не мог еще знать, в каких исторически конкретных формах осуществится его мечта о всеобщем крушении деспотизма, о торжестве справедливых и человеческих отношений между людьми.

«Освобожденный Прометей» есть утопия счастливого будущего, путь к которому, по мысли поэта, долг и труден, исполнен мук и потрясений, требует героического терпения и мужественного противостояния злу и лежит через духовное возвышение человечества. Демогоргон заключает драму словами, выражающими кредо самого автора: «Кротость, Добродетель, Мудрость и Терпение — вот залог той твердой уверенности, которая способна перегородить пропасть, разверзшуюся по вине сил Разрушения» — «Gentleness, Virtue, Wisdom, and Endurance, / These are the seals of that most firm assurance / Which bars the pit over Destruction's strength» (PU, IV, 562—564).

Космической грандиозности сюжета драмы, благородству исповедуемых в ней идеалов соответствует возвышенный строй поэтической речи. Язык «Прометея» приподнят над обыденным уровнем благодаря напряженной эмоциональности и концентрированной, порой даже избыточной образности. Поэтическая речь Шелли порывиста и стремительна; она отражает динамизм и диалектичность его восприятия мира. Свои мысли и чувства он часто воплощает в образы, почерпнутые из жизни природы, особенно охотно привлекая явления стихийного и космического порядка. Высокая, нередко латинизированная лексика (interpenetrate, pallid, inessential, etc.), двойные эпитеты (eagle-baffling mountains, all-beholding sun, meteor-eclipsing array, etc.), метафоры и метафорические ряды (footsteps of weak melody; a bath of sparkling water, / A bath of azure light,

etc.), оксюмороны (burning cold, whirlwind harmony, etc.) и другие тропы наряду со сложными синтаксическими конструкциями (многосоставными предложениями, цепочками однородных членов, частыми инверсиями и т. п.) чрезвычайно характерны для стиля «Прометея».²³

Большая часть диалогов и монологов драмы (1619 из 2609 строк) написана белым стихом, который звучит то сурово и мрачно, то певуче и плавно, то энергично и страстно. Ориентированный на «Потерянный рай» Мильтона (хотя и без присущего последнему латинизированного синтаксиса), белый стих Шелли перемежается изумительными по своему метрическому разнообразию и мелодичности рифмованными строфами.²⁴ Для персонажей переднего плана поэт использует преимущественно белый стих, для хоровых партий — рифмованный.

Богатая оркестровка «Прометея», особенно его насыщенного песнями и гимнами четвертого акта, обилие в драме музыкальных эффектов и уподоблений (см., например: PU, II, I, 65—67, 87—89; III, II, 33—34; IV, 77—78, 132, 174, 186—188, 239—216) свидетельствуют о стремлении автора воспользоваться для раскрытия своего художественного замысла средствами не только поэтической, но и музыкальной выразительности. В «Защите поэзии», отстаивая приоритет искусства слова перед другими искусствами, Шелли подчеркивал вместе с тем, что поэзия вырастает из музыки, что сила ее заключается в способности вбирать в себя зрительные и музыкальные впечатления.²⁵

Тенденция к синтезу искусств была характерной чертой эпохи романтизма; попытки сблизить поэзию с музыкой, использовать средства одного искусства для обогащения другого предпринимали с большим или меньшим успехом едва ли не все английские поэты-романтики (достаточно вспомнить в этой связи «Песни шотландских менестрелей» Скотта, «Ирландские мелодии» Мура или «Еврейские мелодии» Байрона). «Освобожденный Прометей» был несомненно одной из наиболее ярких и всеобъемлющих попыток такого рода.

Исследователи давно и с полным основанием сопоставляют лирическую драму Шелли с Девятой симфонией («Симфонией радости») Бетховена.²⁶ Действительно, и по своей тематике, и по ее художественному воплощению эти два сочинения типологически очень близки друг другу. Оба принадлежат к крупным жанровым формам, монументальным и героическим. Оба — каждое на своем языке — говорят о трудном пути человечества к свободе и счастью. Оба устремлены в будущее, проникнуты

оптимистическим пафосом. Две темы, два мотива — тьмы и света, ненависти и любви, скорби и радости — борются между собой, звучат то приглушенной, то сильней и в драме, и в симфонии. И там, и тут светлый, жизнеутверждающий мотив побеждает мотив скорби и страдания, преодолевает его, вырастает из него. И там, и тут суровой, трагической атмосфере вступительной части противостоит праздничная, гармоническая атмосфера заключительной.

В четвертом акте «Прометея», поразительно напоминающем по своей тональности хоровой финал Девятой симфонии, сливаются воедино все мелодии радости — хоры стремительно пролетающих часов и планет, голоса облаков и росинок, напев бурь, волн и лесов. В этот неумолчный многоголосый хор вплетается хор духов человеческого сознания, еще недавно темного, низкого и слепого, а ныне — «океана светлых эмоций, небесного свода чистых и могучих порывов»: «We come from the mind / Of human kind / Which was late so dusk, and obscene, and blind, / Now 'tis an ocean / Of clear emotion, / A heaven of serene and mighty motion» (PU, IV, 93—98). Торжественная музыка сфер, веселый хоровод звезд на ночном небосклоне, любовный дуэт вечно неразлучных Земли и Луны, праздничное шествие сестер-океанид среди всеобщего торжества и ликования — вся эта необузданная фантастика, по замыслу поэта, призвана передать полноту жизни, радость освобожденного от насилия мира.

В грезах о земном рае Шелли до конца остается романтиком. Воплощая в «Освобожденном Прометее» свои представления о высоком предназначении человека, о любви, истине и красоте, которые не подвластны ни случаю, ни изменчивости, ни смерти, он изображает земной мир, избавленный от грубой материальной оболочки и освещенный лучами вечности.

* * *

Переход от высокой лирики и нравственной красоты «Освобожденного Прометея» к низменным страстям и душевной уродливости, запечатленным в трагедии «Ченчи» («The Cenci», 1820), кажется очень резким и на первый взгляд неожиданным. В нем была, однако, строгая внутренняя логика: Шелли ясно понимал, что «Прометея» могут оценить лишь немногие близкие ему по духу; между тем неутолимая жажда просветить современников побуждала его искать

воздействия на широкие читательские круги. Поиски эти привели к театру.

Эпоха романтизма в Англии создала удивительно мало сколько-нибудь значительных трагедий для театра; сцена была почти всецело отдана либо старому репертуару, в особенности Шекспиру и Шеридану, либо модным в те дни фарсам и мелодрамам. Нельзя сказать, что среди романтиков не было писателей, наделенных подлинно драматическим талантом — о нем свидетельствовали хотя бы драмы Байрона «Манфред» и «Каин». Однако наиболее революционные достижения романтических авторов были связаны с жанром драмы, предназначенной для чтения, а не для театра. Из законченных Шелли пьес только трагедия «Ченчи» писалась с мыслью о сценическом воплощении.

Вопреки мнению ряда исследователей,²⁷ поэт никогда не испытывал ни неприязни, ни тем более вражды к театру. Правда, он не принадлежал к завзятым театралам, но посещал театр достаточно часто, чтобы иметь отчетливое представление о его репертуаре. В 1818 г., когда Шелли впервые пытался написать пьесу для сцены, его посещения театра заметно участились; в последние недели пребывания в Англии и позже, в Италии, он, по свидетельству Мери Шелли, охотно бывал в опере. Более всего, однако, с пьесами древних и новых авторов Шелли был знаком по книгам, а из английских драм, которые шли в те годы на сцене, читал лишь «Орру» И. Бейли, «Бертрама» Ч. Р. Метьюрина, «Осорио» («Раскавание») С. Т. Кольриджа и «Фацио» Г. Милмана.²⁸

Хорошо понимая, в сколь плачевном состоянии находится современный ему театр, Шелли писал Байрону: «Мы смотрим на Вас с надеждой как на человека, способного создать что-нибудь действительно достойное английской сцены, взамен всего того жалкого вздора <...> который вторгся на нее вместе с потребностью в трагических представлениях» (ShL, II, 290). Эту потребность остро ощущали почти все романтики и так или иначе на нее откликнулись. В 1817 г. Кольридж опубликовал новую трагедию — «Заполия» — по его определению, «скромное подражание» «Зимней сказке». В 1819 г. Китс написал трагедию «Отгон Великий», желая сделать для драматургии то же самое, что его любимец, актер Кин, сделал для сцены. В 1820 г. Байрон опубликовал «Марино Фальеро», героическую пьесу в классицистском духе. Шелли ее не одобрил:²⁹ подобно Байрону, он мечтал о радикальной реформе театра, однако видел путь к реформе в возрождении не классицистских канонов, но лучших

традиций национальной драматургии, в первую очередь — традиций шекспировского театра. «Наши великие предки, старые английские поэты, — писал он в предисловии к «Ченчи», — суть писатели, изучение которых могло бы побудить нас сделать для нашего века то же, что они сделали для своего» (ShPr, 324).

Сам Шелли не раз принимался за писание драм, его интерес к драматическому жанру, казалось, возрастал с годами. В 1818 г. поэт занялся сбором материала и разработкой сюжета пьесы о жизни Тассо. Тема, однако, была оставлена, отчасти потому, что другие планы захватили его воображение, отчасти из-за появления «Жалобы Тассо» Байрона. Короткая вступительная сцена («Scene from „Tasso“», 1818), небольшой лирический фрагмент и набросок двух сцен — вот все, что сохранилось от задуманной пьесы.

Шелли принадлежат также «Фрагменты незаконченной драмы» («Fragments of an unfinished drama», 1822) и начало трагедии «Карл I» («Charles the First», 1821), в которой он обратился к одному из значительных периодов английской истории — революционному низвержению монархии и установлению республики. Смерть помешала поэту осуществить замысел; он успел написать только первые пять сцен. Как справедливо замечает К. Н. Камерон, если бы трагедия «Карл I» была завершена на том же уровне, на каком начата, «она превзошла бы „Ченчи“ по своей драматической мощи и значению».³⁰ Помимо одной законченной и трех начатых, но не законченных драм, Шелли принадлежат также три неосуществленных замысла пьес — о Иове, Троице и Крессиде и Тимоне Афинском.

В мае 1818 г. в руки Шелли попала старинная рукопись, повествующая о трагической истории семьи Ченчи. Рукопись настолько заинтересовала поэта, что он попросил Мери сделать с нее копию. Интерес Шелли возрос еще больше после посещения старого дворца Ченчи, «обширного и мрачного здания феодальной архитектуры» (ShPr, 325), и в особенности после того, как он познакомился с портретом Беатриче Ченчи, приписываемым Гвидо Рени.³¹ Образ Беатриче, по признанию поэта, преследовал его много дней. Примечательно, что тот же портрет произвел позднее сильное впечатление на Стендаля и Диккенса.

Весной 1819 г. Шелли закончил три первые акта «Освобожденного Прометея» и в мае приступил к работе над драмой о Ченчи. Работа была прервана из-за тяжелой болезни трехлетнего сына Шелли Уильяма. У его постели поэт, по словам Мери, провел «шестьдесят смертельно

невыносимых часов». Ребенка спасти не удалось; его похоронили на протестантском кладбище, где тремя годами позднее был погребен прах его отца.

В середине июня Шелли переехал в Ливорно. Здесь, ища убежища от постигшего их горя, поэт целиком ушел в работу над трагедией. В июне—июле он написал большую ее часть. Вчерне работа была закончена 8 августа 1819 г., а 9 сентября Шелли послал рукопись «Ченчи» Пикоку и просил его «содействовать постановке пьесы в Ковент-Гарденском театре» (ShL, II, 102).

К счастью, источник, которым пользовался Шелли при написании пьесы, сохранился³² и позволяет сделать важные выводы о путях воплощения его творческого замысла. Как установили исследователи, поэт воспользовался сложившейся в XVII—XVIII вв. версией хроники,³³ согласно которой граф Ченчи, проведя жизнь в разврате и злодеяниях, лютой ненавистью возненавидел своих детей. Когда двое из его сыновей погибли, «жестокий отец, узнав об их смерти, даже не пытался скрыть своей радости и заявил, что ничто не могло бы доставить ему большего наслаждения, чем известие о гибели всех его детей». Особенно жестоко старый Ченчи обращался с дочерью; по-видимому, он совершил над ней гнусное насилие. В этом месте копия хроники, сделанная рукой Мери Шелли, снабжена примечанием: «Подробности здесь ужасны и подлежат умолчанию».

Не выдержав надругательства и мучений, Беатриче вместе с мачехой Лукрецией и братом Джакомо при участии влюбленного в нее молодого прелата замышляют убить старого Ченчи. Поздней ночью Беатриче ведет двух убийц, нанятых братом, в опочивальню отца, но у них недостает смелости убить графа. Лишь пылкая речь Беатриче, упреки в трусости и предательстве, побуждают их совершить убийство. Беатриче и Лукреция сбрасывают мертвое тело с балкона в сад, чтобы его смерть могла быть приписана несчастному случаю.

Несколько дней спустя один из убийц попадает в руки властей и сознается в содеянном. Всю семью Ченчи казнят, хотя Беатриче отрицает свою вину. По словам Шелли, у папы были причины для суровости: убийство графа лишило его казну «вечного и богатого источника дохода», ибо «старый Ченчи не раз в течение жизни покупал у папы прощение своим чудовищным, заслуживающим самой суровой кары преступлениям за сумму в сто тысяч крон» (ShPr, 322).

Легенда о Ченчи обладала, с точки зрения драматурга, одним неоценимым достоинством: она многие века жила

в сознании народа. Именно это навело Шелли на «мысль о ее пригодности для драматических целей». Поэт имел перед собой пример «возвышеннейших трагических сочинений» о Лире и Эдипе, в основе коих также лежали «истории, существовавшие в преданиях как предмет народной веры и сочувствия, прежде чем Шекспир и Софокл сделали их достоянием позднейших поколений» (ShPr, 323). Такая опора на утвердившееся в памяти народа сказание была характерна для романтизма как течения, тесно слитого с развитием мысли и сознания в самых широких пространственно-временных проявлениях.

В предисловии, дав краткий обзор легенды о Ченчи, Шелли устанавливает некоторые из своих драматических принципов. Он заявляет, что его пьесу не следует воспринимать как выражение авторских идеалов: в драме нет места догмам, она требует максимальной объективности, обрисовки характеров «такими, какими они, вероятно, были», и исключает «воздействие на поступки героев представлений автора о хорошем и дурном, ложном и истинном» (ShPr, 323).

В таких произведениях, как «Королева Мэб», «Аластор», «Восстание Ислама», Шелли рассматривает себя как «учителя жизни»: он стремится поучать, создавая величественные картины «прекрасного и справедливого». В трагедии он отказывается от «самонадеянной позиции наставника» и довольствуется «изображением того, что происходило на самом деле» (ShL, II, 96). Это не означает, однако, что Шелли изгоняет мораль из своей пьесы; он лишь отказывается подчинять изображение морализированию. Едва ли поэт до конца точен в определении своих принципов: нет сомнений в том, что трагедия «Ченчи» — в не меньшей степени, чем поэма «Восстание Ислама», — была написана в надежде «зажечь в сердцах читателей неутолимую жажду <...> свободы и справедливости» (ShPr, 315). Нарисованные автором картины уродливого и жестокого прошлого были призваны отражать настоящее и адресованы современникам.

«Ченчи» — одно из немногих сочинений Шелли, в которых он предпринял попытку пробиться к широкой аудитории. Он не мог не огорчаться тем, что книги его плохо расходятся. «Нет ничего более трудного и обескураживающего, — жаловался поэт Пикоку в 1820 г., — чем писать без надежды найти читателей» (ShL, II, 262). Мери Шелли, убежденная в том, что поэтический дар мужа раскрылся бы полнее, «если бы его усилия увенчались признанием публики», «настойчиво побуждала» его писать в стиле, отвечавшем вкусам широкого читателя.

Именно так написана обращенная к «печальной действительности» драма «Ченчи».

В поисках наиболее эффективных для драматического сочинения изобразительных средств поэт приходит к выводу, что «образы и чувства должны представлять во взаимопроникновении, причем первые служат для развития и выявления последних. Поэтическое воображение подобно бессмертному Богу, который, чтобы искупить земную страсть, должен воплотиться в существо из плоти и крови» (ShPr, 324). По словам Пикока, «только один раз, в трагедии „Ченчи“, Шелли спустился с небес на землю».³⁴ «Чтобы вызвать у людей истинное сочувствие, — подчеркивал Шелли, соглашаясь с Вордсвортом, — мы должны использовать знакомый им язык» (ShPr, 324). Хотя поэт не следует этому принципу буквально и в моменты большого драматического напряжения пишет «языком, приподнятым страстью», он стремится быть понятым самой широкой аудиторией.

Работая над пьесой, Шелли подчинил себя строгой дисциплине, подразумевавшей соблюдение требований драматического жанра: он избегал возвышенно-абстрактной образности, присущей его поэмам, стремился к объективному и беспристрастному раскрытию характеров, следил за драматизмом развития сюжета, за четкостью и простотой построения диалога. Действие драмы происходит главным образом в Риме, но в акте IV перемещается в Петреллу, загородный замок Ченчи. Пьеса разделена на пять актов, каждый из которых содержит от двух до четырех сцен; общее число сцен — 15.

В открывающей пьесу сцене порочность графа Ченчи и продажность папы раскрываются в напряженном и лаконичном диалоге, в саморазоблачительных декларациях Ченчи: «Папа Клемент и его племянники молятся о продлении моих дней, дабы я как можно дольше наслаждался силой и богатством и совершал деяния, которые приносят им немалый доход» («The Cenci», I, I, 27—33). Краткий обмен репликами между графом и кардиналом Камилло создает зловещий фон драмы, атмосферу всеобщей коррупции и безнаказанности зла.

Первая сцена устанавливает модель построения всех последующих. Вторая раскрывает характеры Орсино и Беатриче. Девушка просит молодого прелата добиться у папы защиты ее семьи от деспотизма отца. Орсино, который надеется сделать Беатриче своей любовницей, обещает помочь ей, хотя и не собирается обращаться к папе. Подчеркнем, что в хронике Орсино изображен добрым, способным на сострадание человеком, а Шелли рисует его

лицемерным, коварным и трусливым прелатом. Его характер играет в пьесе не главную, но важную роль: он убедительно завершает картину эгоистичного, развращенного общества.

Третья сцена — быть может, лучшее свидетельство высоко оцененной критиками способности Шелли писать, постоянно «помня о сценическом эффекте». В этой красочной, исполненной драматизма сцене старый Ченчи выступает вначале как радушный хозяин и только в конце весело объявляет гостям, что устроил пир по случаю смерти двух своих сыновей.

Согласно хронике, один из сыновей Ченчи, Рокко, был убит врагом; у Шелли описание его гибели разоблачает ложность религиозных верований: проклятый злодеем-отцом, Рокко погибает под обрушившимся на него церковным сводом в ту минуту, когда он молится Богу, при этом другие успевают спастись. «Небо особенно благосклонно ко мне», — торжествует старый Ченчи (I, III, 65). Между Богом, папой и графом Ченчи устанавливается, таким образом, некая зловещая связь.

Напряжение в третьей сцене нарастает, когда Беатриче обращается к гостям с мольбой спасти ее от издевательств отца. «Могущество Ченчи и масштабы его злодеяний, — по словам одного из критиков, — могут быть измерены той готовностью, с которой знатные люди Рима прячут шпаги в ножны».³⁵ Сцена завершается открытым столкновением отца и дочери.

В акте II массовая сцена сменяется «камерной»: Лукреция, ее сын Бернардо и Беатриче предстают в домашней обстановке: все они — жертвы главы семейства. Вторая сцена изображает Джакомо, старшего брата Беатриче, доброго, честного, но слабого и нерешительного человека, неспособного помочь сестре в борьбе против деспота-отца. Беатриче оказывается той силой, которая объединяет всех; именно в ней, в ее твердости они обретают «единственное прибежище и защиту» — «the only refuge and defence» (II, I, 48—49). Она изображена как «одна из тех редкостных личностей, в которых энергия и мягкость сосуществуют, не разрушая друг друга» (ShPr, 325). Бросая вызов злу, воплощенному в Ченчи, Беатриче стойко сопротивляется и в ответ на надругательства прибегает к мести.

В начале акта III Беатриче появляется на сцене тотчас после того, как стала жертвой насилия. Нигде Шелли не говорит об этом прямо: инцест представлен косвенно, в намеках и в воздействии его на героиню. Речь Беатриче сбивчива, словно она лишилась рассудка. Ее поведение

изображено в пьесе в полном согласии с описанием потрясенного духа у Кольриджа: «оно приближается к состоянию безумия, хотя и не является безумием в полном смысле, и придает всему вокруг зловещие очертания под воздействием какой-то одной господствующей идеи».³⁶

Надругательство Ченчи над дочерью вызвано не похотью, но желанием сломить ее волю, «отравить и развратить ее душу» — «to poison and corrupt her soul» (IV, I, 45). Старый Ченчи и Беатриче выступают в пьесе не только как индивидуальные характеры, но как воплощения противостоящих друг другу тирании и мятежа. В образе графа автор подчеркивает один из главных побудительных мотивов всех созданных им тиранов — Зевса в «Освобожденном Прометее», императора в «Восстании Ислама» и других — стремление сломить непокорных.

Конфликт противоборствующих волей достигает кульминации в первой сцене акта IV: старый Ченчи проклинает Беатриче, и она решается на крайний шаг. Изображая сцену убийства, Шелли далеко не во всем следует за своим источником. Изменения, которые он вносит, показывают, как тонко он ощущал требования драматического жанра. Так, он отказывается от воспроизведения отталкивающих деталей убийства, подробно описанных в хронике, устраняет длительный перерыв во времени между убийством и его разоблачением и немедленно сосредоточивает внимание зрителей на остро драматическом конфликте между Беатриче и папской тиранией. Драматургические достоинства такого рода изменений очевидны.

Ранние критики драмы порицали четвертый акт, утверждая, что «интерес к пьесе после убийства Ченчи утрачивается».³⁷ Большинство современных исследователей отвергают этот упрек. «Ченчи» — пьеса протеста. Ее центральный конфликт глубоко социален. По словам Джакомо, этот конфликт «не между отцом и детьми, но между угнетателями и угнетенными» — «We / Are now no more, as once, parent and child, / But... the oppressor to the oppressed» (III, I, 282—284). Со смертью Ченчи этот конфликт не только не исчерпывается, но обостряется: Беатриче выступает теперь против новой и более зловещей формы угнетения, воплощенной в папской власти.³⁸

В акте V, который Мери в примечаниях назвала лучшим из всего, написанного Шелли, представлена мощь средневекового деспотизма. Беатриче, приговоренная к смертной казни, но не признавшая своей вины, проклинает «этот дурной мир» — «this ill world» (V, III, 68). Неко-

торые критики утверждают, что в последнем акте характер Беатриче слишком резко меняется — она превращается в лгунью, отрицающую свою вину. Но, с одной стороны, поэт следовал запечатленным в хронике фактам, с другой — отрицание преступления в устах Беатриче есть скорее утверждение невинности, чем ложь: убийство старого Ченчи, по ее словам, — «высокое и святое деяние» («a high and holy deed» (IV, II, 35). Даже в глазах сообщников она остается «единственным невинным и чистым созданием в этом мрачном, преступном мире» — «the one thing innocent and pure / In this black, guilty world» (V, III, 101—102).

Сам Шелли не подвергал сомнению виновность Беатриче: в его глазах она была достойна восхищения не потому, что прибегла к насилию и «клятвопреступлению», а несмотря на эти поступки. Согласно предисловию к драме, именно месть превращает Беатриче в трагическую героиню: если бы она проявила любовь и терпение, «она была бы мудрее и лучше, но не была бы трагическим характером» (ShPr, 323). Хотя Шелли никогда не одобрял насилия, он был готов оправдать отцеубийство, поскольку Беатриче была жертвой несправедливости и угнетения, «насильственно принужденной обстоятельствами отступить от своей природы» (ShPr, 323).

Образ Беатриче несомненно один из наиболее значительных образов, созданных Шелли. Многие актрисы мечтали сыграть ее роль, отчасти потому, что она очень велика по объему, но главным образом потому, что характер Беатриче, — динамичный, стремительно развивающийся, — чрезвычайно интересен для сценического воплощения. По известным словам Мери Шелли, характер Беатриче движется «от неистовой борьбы к потрясению, к беспощадной решимости и, наконец, к исполненному достоинству спокойному страданию, смешанному со страстной нежностью» (ShPW, 337).

Заключительные сцены, изображающие несправедливый папский суд, принадлежат к числу самых сильных в драме, а монолог Беатриче в финале пьесы — к числу самых волнующих (см.: V, IV, 47—58). Она чувствует, что ее хотят «лишить солнечного света», и на мгновение впадает в отчаяние. Вскоре, однако, хладнокровие возвращается к ней, и она встречает смерть с высоко поднятой головой и спокойной решимостью.

Не только портрет героини, но и вся пьеса в целом стилистически заметно отличается от ранних произведений Шелли. Он писал, что стремился избежать повторения старых ошибок — «многословия, избытка неумест-

ной образности, расплывчатости, абстрактности и, как говорит Гамлет, „слов, слов“ (ShPW, 337). Стиль трагедии Шелли столь концентрирован, отсутствие «метафизической» образности столь очевидно, что некоторые критики характеризуют «Ченчи» как «не-шеллианское» произведение.³⁹ Вряд ли это справедливо. Особенности драматической манеры автора свидетельствуют не об отклонении его от основного направления своего поэтического развития, но о многогранности его дарования.

С самого начала предназначая «Ченчи» для сцены, Шелли намеренно погрузился в атмосферу елизаветинской драмы. Среди прочитанных им книг, по записям Мери Шелли, — 36 пьес Шекспира и его современников. Это не означает, разумеется, что Шелли «был вынужден обратиться к образцам прошлого», поскольку «современный ему театр не вдохновлял его», как полагает К. Н. Камерон.⁴⁰ Причиной такого обращения отчасти было то, что события, описанные в трагедии, современны Шекспиру. Главной же причиной было общее поклонение романтиков великому драматургу: все они воспринимали его творчество как недостижимый образец.⁴¹ В этом отношении, как и во многих других, Шелли был верен духу своего века.

Шекспир оказал заметное влияние на формирование драматического таланта Шелли. Трагедия «Ченчи» написана превосходным белым стихом, ее язык суров и благороден. Драма насыщена шекспировскими фразами, строками, ситуациями; отдельные сцены и характеры «Ченчи» перекликаются с хорошо известными шекспировскими сценами и характерами. Так, в сцене убийства Ченчи действие построено по образцу сцены убийства Дункана в «Макбете»; граф Ченчи на пиру напоминает Ричарда III, а в сцене, когда проклинает дочь, — короля Лира; сбивчивый рассказ Беатриче в сцене безумия походит на рассказ Кларенса о приснившемся ему вещем сне в «Ричарде III» и т. д. Многочисленные заимствования и реминисценции,⁴² хотя и составляют ничтожную долю текста драмы, придают ему характерный шекспировский тон.

Трагедия «Ченчи» была хорошо понята читающей публикой и стала единственным произведением Шелли, увидевшим второе издание при его жизни. Драма привлекла внимание критики быстрее, чем любое другое сочинение автора. Ли Хент в краткой заметке, помещенной в журнале «Экзаминар» 19 марта 1920 г., назвал «Ченчи» величайшим драматическим произведением своих дней. За панегириком Хента, однако, последовал

ряд враждебных отзывов в «Literary gazette», «Monthly journal», «Edinburgh monthly review» и в других изданиях. Рецензенты осуждали поэта за атеизм, за «интеллектуальную и моральную извращенность».⁴³

Трагедия «Ченчи» так и не увидела сцены при жизни автора. Шелли надеялся, что роль Беатриче исполнит мисс О'Нил, признанная королева трагедии тех дней; в роли Ченчи ему хотелось видеть Эдмунда Кина. «Но все планы Шелли, — пишет К. Н. Камерон, — разбились о скалы цензуры и реакции. Правительство тори, способное лишь частично контролировать издание книг и периодических изданий, осуществляло строжайший надзор за театром. Лорд-камергер мог легко и на законных основаниях воспрепятствовать постановке любой пьесы; душная атмосфера театра, рожденная такого рода надзором, отбивала как у драматургов, так и у постановщиков всякую охоту экспериментировать».⁴⁴

«Ченчи» была отвергнута и Друри-Лейнским, и Коvent-Гарденским театрами и впервые увидела свет ramпы лишь в мае 1886 г., когда Общество Шелли организовало великолепное частное представление. Пьеса шла четыре часа. Приглашенная публика с воодушевлением встретила постановку. Большинство критиков, однако, продолжали рассматривать «Ченчи» как драму для чтения, мало пригодную для сцены. Говорили, что она чересчур велика по объему, некоторые из речей чрезмерно длинны; в пьесе больше монологов, чем в «Гамлете»; действию недостает динамики и разнообразия, и т. д. Эти обвинения можно признать обоснованными только с точки зрения современных зрителей: большие по объему речи персонажей звучат для них непривычно, но нисколько не удивили бы почитателей Кина и мисс О'Нил.

Исследование Камерона и Френца убедительно показало, что «Ченчи» не может более рассматриваться как драма только для чтения; фактически пьеса имеет весьма почтенную сценическую историю: около десяти постановок в Англии, более десяти — в США, две — в Германии, две — во Франции, одна — в Советском Союзе и одна — в Чехословакии.⁴⁵ Две из этих постановок заслуживают особого упоминания. В 1922 г., когда отмечалось столетие со дня смерти Шелли, трагедия «Ченчи» появилась на лондонской сцене, в Новом Театре. И аудитория, и критики были в восторге от пьесы.

Самая крупная постановка «Ченчи» с В. Л. Юреновой в главной роли была осуществлена в 1920 г. в театре Корша в Москве. Пьеса выдержала 26 представлений, которые посетили в общей сложности 26 880 человек.

Примечательно, что в тот же сезон на сцене московского театра Искусств был поставлен «Каин» Байрона. Могли ли два поэта предполагать, что их могучие голоса, возвышенные против несправедливостей мира, однажды сольются и прозвучат с новой силой в далекой России, истощенной болезнями, голодом и войной?

Трагедия «Ченчи» оказалась поражающе непохожей на предшествовавшего ей «Прометея». Диапазон поэтических возможностей Шелли ни в чем так не очевиден, как в свободе его переходов от высокого пафоса к простоте, подобной той, что проявилась в предсмертных словах Беатриче: «Прошу тебя / Мне пояс завязать и волосы — / Простым узлом; вот так, спасибо, мама. / Твои, я вижу, тоже распустились... / Как часто мы друг другу помогали — / Теперь уж не придется помогать» (перевод Н. Д.). — «Here, Mother, tie / My girdle for me, and bind up this hair / In any simple knot; ay, that does well. / And yours I see is coming down. How often / Have we done this for one another; now / We shall not do it any more» (V, IV, 159—164).

* * *

Словно истощив свои силы в двух удивительных произведениях, Шелли долго не брался за серьезные труды. За короткий срок он создал несколько сравнительно небольших поэм и драм, также друг с другом не схожих. Среди них впервые появились пародии. Как мы знаем, Шелли считал более естественным скорбеть о пороке или возмущаться им, чем осмеивать его. Тем не менее в октябре 1819 г. была написана комическая поэма «Питер Белл III» («Peter Bell the Third»), опубликованная лишь в 1839 г. Ей предшествовало появление поэмы Вордсворта «Peter Bell» и одноименной пародии на нее, созданной поэтом из круга Хента, Джоном Гамильтоном Рейнольдсом.

Сами по себе нелепость, растянутость, скудность поэмы и злая насмешка над нею молодого радикала вряд ли заставили бы Шелли взяться за перо. Побудило его к этому опасение, что такие отступники свободы, как Вордсворт, наносят ее делу непредсказуемый вред: Шелли считал необходимым противопоставить им голос тех, кого поражение революции не заставило потерять веру в ее идеи. Поэт, их предавший, с точки зрения Шелли, не может оставаться поэтом и обречен на унылое бесплодие.⁴⁶

Поэма начинается с описания болезни и смерти Питера Белла и исчезновения его в объятиях Дьявола, который доставил его в ад, очень похожий на Лондон и изображенный с горьким сарказмом. Обитатели его ненавидят и проклинают друг друга и себя, обманывая, продавая, угнетая всех и вся.

Прислуживая за столом Дьявола, Питер услышал речи «тонкого психолога», в котором угадываются черты Кольриджа. Под влиянием его прославления поэзии, Питер сам начал писать стихи, а Дьявол послал его книги критикам, и они разругали автора. Только когда он, рехнувшись, стал нести вздор, пресса принялась хвалить его и тем надоумила посвятить свои оды самому Дьяволу. Тогда на стихи его напало проклятие скуки, которое отравило все вокруг — землю, растения, птиц, зверей. Леса и озера наполнились глупостью, в отупение впали даже игривые зверята. Чума скуки, парализовавшая жизнь, исходила из души Питера, и не было ей конца.

Поэму Шелли нельзя назвать смешной, несмотря на то, что она осмеивает слабости пародируемого произведения — его напыщенное глубокомыслие и нагромождения прозаических реалий. Достоверность пародии усиливается благодаря обилию реминисценций из самого Вордсворта — мелькающие тут и там строчки из его известных стихов говорят о точности, но не об остроумии Шелли.⁴⁷

Объяснение этому следует искать в том, что самому Шелли было не смешно, а грустно при виде оскудения подлинного таланта. Среди пародийных строк внезапно возникают истинно поэтические, передающие прелесть стихов Кольриджа и Вордсворта — тех, что когда-то покорили юного Шелли и до конца оставались ему близкими. Чрезвычайно многозначительно, что в уста Кольриджа он вкладывает гимн во славу поэзии, очень близкий по своим идеям трактату Шелли, ей посвященному, а в уста Вордсворта — стихи, воспевающие прелесть природы в ее простейших проявлениях, — стихи, которые, однако, быстро вырождаются в рифмованную чепуху («Peter Bell III», Part 5, I—XVII).

Более последовательной, но не более удачной была сатирическая драма Шелли «Эдип тиран, или Тиран-толстоног» («Oedipus tyrannus, or Swellfoot the tyrant»)⁴⁸. Она была написана осенью и опубликована в декабре 1820 г. Не успели издатели продать семь из напечатанных 250 экземпляров, как вмешалось «Общество по борьбе с пороком» и настояло на конфискации оставшихся. Драма и впрямь была остроактуальной. Весной 1820 г., когда после смерти Георга III фактический правитель страны, принц-

регент, должен был вступить на престол, он и министры решили не допустить коронации отвергнутой им супруги Каролины, которая, путешествуя по Европе, вела себя крайне легкомысленно. За Каролину заступились представители оппозиционной партии вигов, и бракоразводный процесс, затеянный королем, превратился в грандиозный политический скандал.

Шелли прекрасно понимал, что Каролина стоит своего супруга, и презрительно относился к общественным волнениям, вызванным защитой ее интересов. Но поскольку из-за этих волнений королевская фамилия, двор и торийские министры представляли в самом отвратительном виде и были предметом обличений в передовой печати, Шелли счел нужным откликнуться на сенсационное событие. Перенеся действие в древнюю Грецию, поэт надеялся обмануть бдительность правительственной критики, но выпады его были настолько недвусмысленны, что вызвали немедленную реакцию.

Шелли рисует карикатуру на Тирана-толстонога (Георга IV), на его неверную жену Иону Таурину, на его министров, по велению своего властителя преследующих несчастных свиней, которыми правят с помощью голода и бичей. Тиран приказывает обезглавить восставшую против него Таурину. Министры, однако, во главе с «первосвященником голода Маммоной» предлагают обрушить на нее содержимое «зеленого мешка» («Green bag») — таково было распространенное в радикальной печати обозначение собрания документов, компрометирующих торийское правительство. Таурине удается опорожнить мешок на головы врагов, после чего она верхом на внезапно появившемся минотавре, называющем себя «Ионом, иначе Джоном Буллем», бросается в погоню за ними.

Странное для демократа и народолюбца воплощение людей труда в образах свиней объясняется тем, что эти образы выражают отнюдь не мнение Шелли, а его негодование по поводу уподобления народа стаду свиней, распространенного в реакционной печати. Пародийное использование этого образа часто встречалось в журналах радикалов.⁴⁹ Если в нем, однако, нет презрения, то нет и уважения. Поэт не раз скорбел о состоянии, до которого века несправедливости довели народ; веря в его потенциальные возможности, он не склонен был возлагать больших надежд на скорый перелом в его духовном и политическом развитии. Такое отношение Шелли косвенно отразилось в «Тиране-Толстоноге».

Пьеса эта интересна как вежа в общественной эволюции поэта, но для того, чтобы написать ее, не надо было быть Шелли — такое не раз делали, в стихах и прозе, другие одаренные памфлетисты из радикалов. «Тиран-Толстоног» тесно связан не только с демократической прессой 1810-х годов, но и с политической лирикой самого Шелли, где также встречаются аналогичные аллегорические образы, воплощения ненавистных поэту общественных пороков.

Эти произведения выражали лишь одну, не главную сторону дарования Шелли. Почти одновременно с драмой о «Толстоноге», всего на несколько дней раньше, в августе 1820 г. написана поэма «Атласская волшебница» («The witch of Atlas», 1820). Это образец шутливого мифотворчества: Шелли создает неизвестную в классической мифологии богиню, рожденную от Аполлона и «одной из Атлантид». Она облачена в сияние собственной красоты — «garmented in light / From her own beauty» (V, 81—82), — такой совершенной, что перед нею самые кровожадные звери становятся добрее, и львицы начинают учить своих львят кротости. Вокруг нее собираются горные духи, нимфы, фавны, сатиры, дриады, наяды; она веселится и шалит с ними, и они не могут глядеть ни на кого другого. Чары ее поражают все вокруг, она посылает дивные видения подвластным ей, а подвластны ей и Время, и Земля, и Огонь, и Океан, и ветер, и воля человека (XIX). Она ниспосылает радость и наслаждения достойным, а низким — раскаяние и желание исправиться. Скрыг она заставляет раздавать золото нищим, священников — признаваться в обмане, королей — насмехаться над мнимой святостью своей власти, солдат — обращать мечи на обработку земли, а тюремщиков — выпускать пленников (LXXIII—LXXV). Так даже в поэме совершенно фантастической Шелли не забывает о том, что его неизменно занимало и мучило, — о несовершенстве земной жизни.

Атласская волшебница сохраняет черты единственного божества, которому Шелли поклоняется, черты тождественной с любовью интеллектуальной красоты, просвещающей и наставляющей человечество.⁵⁰ Поражает изобретательность поэта, разнообразие выдумки, неиссякаемая игра ума, причудливость и обилие образов. Во всем этом Шелли опирался на два источника: на переводившийся им в то лето гомеровский «Гимн к Меркурию» и на полукomicкий эпос подражателя Пульчи Николо Фортеджерри «Ричардетто» (Fortegierri Niccolo. Ricciardetto). Поэма Шелли написана игривыми октавами, живость кото-

рых близка итальянскому поэту.⁵¹ Мы предполагаем также влияние байроновских октав в «Дон Жуане», которыми Шелли не уставал восхищаться.

Та же концепция тождества любви и красоты положена в основу поэмы Шелли «Эпипсихидион» («Eipsychidion»). По-гречески название поэмы означает «душа моей души». Она была написана в феврале 1821 г. и опубликована летом того же года. По законам романтической эстетики это — одновременно произведение обобщенно-философское, о природе и назначении любви и в то же время — страстное признание, исповедь и мольба о любви. Многие строки поэмы принадлежат к вершинам европейской любовной лирики. Эмилия Вивиани, к которой обращается поэт, — не только вполне реальная молоденькая итальянка, заточенная в монастырь по воле родственников, но и воплощение любви — любви-красоты, любви-познания, любви-воображения. Эмилия является ему в одеяниях славы — «robed in such exceeding glory», ее дух — гармония истины — «her Spirit was the harmony of truth» (199, 216). Поэма кончается гимном одухотворенной чувственной любви, которая облагораживает, возвышает и позволяет тому, кем она владеет, познать не только возлюбленную, но благодаря обретенному в истинном чувстве второму зрению расширить границы своего восприятия так, чтобы оно охватило бы и тайны вселенной (см. Приложение).

Комментаторы, как правило, занимаются больше автобиографическим содержанием признаний Шелли, отношений его к Мери, Клер, Гарриет. Это, конечно, интересно, но более важной представляется нам философская интерпретация поэмы. Вряд ли верно видеть в ней только иллюстрацию к учению Платона,⁵² однако живой интерес Шелли к платоновской концепции любви отрицать невозможно.⁵³ (О влиянии на него Платона см. с. 45—47). Из диалога «Пир», который Шелли перевел, он заимствовал идею о любви как примирительнице противоположностей, гармонизирующей духовные и физические начала, заимствовал сравнение любви с музыкой и, наконец, отождествление любви и красоты.⁵⁴

Проникновение в философию любви, подсказанное Платоном и его позднейшими толкователями, восприятие любви как сильнейшего из доступных смертному чувств, как таинства, приобщающего к наслаждению не только чувственному, но и духовному, неотделимо в поэме от личных переживаний. После долгих поисков найти ту, которую всю жизнь ждал и предчувствовал, — это ли не

чудо, это ли не блаженство! Ощущение его пронизывает поэму, окрыляет философские раздумья, придает им небывалую остроту, силу, поэтичность.

* * *

До высоты, завоеванной в «Эпипсихидионе», Шелли было суждено подняться еще раз — в «Адонаисе» («Adonais»), элегии на смерть Джона Китса, написанной в июне 1821 г. Нигде так не проявилось своеобразие Шелли, как в произведении, для которого у него было множество образцов. Оплакивая талантливого и очень молодого поэта, жертву злобной тупости врагов, политических и литературных, Шелли невольно подводил итоги собственного тернистого пути.⁵⁵ В заключительных строфах он взывает к смерти — той, что избавит от беспоконного сна жизни, от ее многоцветия, пятнающего чистое сияние вечности — «Life, like a dome of many-coloured glass, / Stains the white radiance of Eternity» («Adonais», LII, 462—463). Холоду смертной жизни противостоят свет, красота, любовь — все, что не может быть уничтожено проклятием рождения — «which the eclipsing Curse / Of birth can quench not» («Adonais», LIV, 480—481). Душа Адонаиса, подобно звезде, горит за самым скрытым из покровов небес и манит в обитель Вечных — «Whilst, burning through the inmost veil of Heaven, / The soul of Adonais, like a star, / Beacons from the abode where the Eternal are» («Adonais», LV, 493—495).

Задумав написать поэму на смерть Китса, Шелли не мог не вспомнить об элегии, которую любимый им Мильтон посвятил памяти своего соученика по Кембриджу, одаренного молодого поэта Эдварда Кинга. Летом 1637 г. он утонул при кораблекрушении. В сборнике, изданном его друзьями, Мильтон опубликовал монодию «Лисидас» («Lycidas», 1638). Имя героя (Лисидас, или Ликид) было заимствовано Мильтоном из античной пасторали (Феокрит. «Идиллии», VII; Вергилий. «Буколики», IX). Как установили исследователи, испытал он также влияние «Триумфов» Петрарки и «Календаря пастуха» Спенсера. Опосредованно, через Мильтона, а отчасти и прямо, повлияли эти поэты и на Шелли.

Вслед за своим предшественником он обратился к традициям классической элегии, прежде всего к произведениям сицилийских поэтов — «Плачу по Адонису» Биона и «Плачу по Биону» Моска. По мнению исследователей, у Биона Шелли воспринял проникнутый светлой грустью

миф об Адонисе и Афродите, у Мосха — мотив скорби о поэте, погибшем от руки врагов. В поэме Шелли Адонис превращается в Адонаиса, имя, по-видимому, придуманное поэтом отчасти ради ритма и благозвучия, отчасти — по аналогии с названием греческих траурных церемоний (adonai).⁵⁶

Подобно тому, как в элегии Биона Афродита оплакивает своего сына Адониса, у Шелли Урания скорбит о гибели Адонаиса. В греческой мифологии она и богиня небесной любви, и муза астрономии; к ней как властительнице небесных тел взывал Данте в «Божественной комедии», прежде чем петь о рае.⁵⁷ У поэтов Возрождения (Спенсера, Дю Бартаса) Урания стала покровительницей высокой эпической поэзии. В «Адонаисе» образ Урании, хотя и допускает двойное прочтение, ассоциируясь и с образом богини любви, и с образом музы, должен быть истолкован, по-видимому, однозначно: она — муза поэтического вдохновения, та самая, к которой обращался Мильтон в I и VII книгах «Потерянного рая». Не случайно ее имя появляется в IV строфе «Адонаиса», посвященной Мильтону, «властителю бессмертных звуков», чей «чистый Дух все еще царит над землей»; автор призывает «музыкальнейшую из плакальщиц» вновь пролить слезы над могилой поэта — в этот раз над могилой «самого юного и самого любимого» ее сына, Адонаиса — Китса, — напоминая ей о том, что она уже оплакала когда-то смерть трех «сыновей света» (Гомера, Данте и Мильтона).

На связь поэмы с элегией Мосха указывает сам Шелли, предпосылая «Адонаису» несколько строк из «Плача по Биону»: «Кто-то поднес ядовитое зелье к устам твоим, Бион. / Как же оно, приближаясь к губам твоим, сладким не стало? / Смертный какой столь жестокий, что зелье тебе приготовил / Или поющему дал, не ударился в бегство от песни». (Перевод В. Латышева). С этими строками перекликается XXXVI строфа поэмы Шелли, обвиняющая в гибели Адонаиса его анонимного хулителя — «лишенного слуха злобного убийцу» («Adonais», XXXVI, 316—324).

Шелли знал, что Китс умер от чахотки, но был убежден, что к трагическому исходу привела поэта травля, которой его подвергала реакционная критика, не прощавшая ему ни «плебейского» происхождения, ни литературного и политического радикализма. Запечатлев в «Адонаисе» обаятельный образ юноши, чья лира обещала долго чаровать мир волшебными звуками, но умолкла навек, Шелли призывает «Каиново проклятие» на головы

тех, кто погубил певца («Adonais», XVII, 151—153). Одна за другой перед мысленным взором автора проходят безвременно погибшие в борьбе с несправедливым миром Чаттертон, Сидни, Лукан — поэты, подобно Китсу, отмеченные печатью гениальности («Adonais», XLV, 397—405).

Примечательно, что и в элегии Мильтона печаль об умершем друге сливается с политической диатрибой: устами апостола Петра, принимающего в рай душу Лисидаса, автор выносит суровый приговор бесчестному, радеющему только о себе духовенству и церкви. В элегии возникает аллегорический образ стада, которое из-за дурных пастырей становится легкой добычей волка («Lycidas», 113—130).

У обоих поэтов элегия соединяется с инвективной, погребальный плач — с обвинением. Но если у Мильтона строки о горестном состоянии паствы — отступление, взрыв негодования, который не связан с центральной темой скорби по усопшему, то у Шелли гнев и скорбь — неразрывное единство, главная тема произведения: поэт Адонаис погиб от руки врагов — Джон Китс пал жертвой политической травли, и эта травля — часть мировой несправедливости, часть жизни, уродливо искажающей то, что быть должно, что соответствует вечным истинам красоты и человечности.⁵⁸

Хотя возраст Шелли и Мильтона в момент сочинения элегий почти до месяца совпадает (каждому из них должно было вот-вот исполниться 29 лет), нельзя забывать о том, что «Лисидас» принадлежит перу поэта, у которого все еще было впереди, тогда как у Шелли поэма стала как бы итогом предшествующего развития. К 1637 г. Милтон из всего написанного им за полтора десятка лет опубликовал только два произведения; Шелли же до «Адонаиса» уже опубликовал свои лучшие произведения. Почти все они были встречены холодно, а то и просто враждебно. В «Адонаисе» он изображает себя слабым, истерзанным неудачами существом, «одиноким, как последнее облако умирающей бури — «*companionless / As the last cloud of an expiring storm*» («Adonais», XXXI).

По законам романтического творчества автор сливает свою судьбу с судьбой оплакиваемого. Собственно элегический мотив скорби о покойном, сближающий «Адонаиса» с «Лисидасом», подчинен у поэта-романтика более глубокому и всеобъемлющему, чем у его предшественника, замыслу: если Милтон оплакивает в «Лисидасе» участь юного певца, ставшего жертвой трагического случая, то Шелли, оплакивая Китса, оплакивает и собственную судьбу и одновременно — на более высоком уровне —

горестный удел поэта в чуждом поэзии страшном мире, где «судороги, страх и скорбь уничтожают нас день за днем, и холодные надежды, как черви, кишат в нашем живом прахе» — «fear and grief / Convulse us and consume us day by day, / And cold hopes swarm like worms within our living clay» («Adonais», XXXIX, 349—351). Законы жанра, соблюденные у Мильтона, нарушены у Шелли в согласии с характерной для его времени романтической ломкой жанров.

Ближе всего Шелли следует автору «Лисидаса» (и канонам античной элегии) в первых 37 строфах своей поэмы. Virtuозно подражая Мильтону, Шелли стремится, по-видимому, вызвать у читателя соответствующие ассоциации, создать у него иллюзию встречи с чем-то давно знакомым и близким. Влияние Мильтона органически растворено в поэтической ткани «Адонаиса»: образно говоря, «Лисидас» присутствует в элегии Шелли как воспоминание, как тревожащая душу полузабытая мелодия. Такой эффект достигается автором с помощью разнообразных поэтических средств — от воспроизведения цепочек рифмованных в «Лисидасе» слов (sere—year—dear, love—above—move, dead—bed, youth—ruth и т. д.) до использования в поэме образов и мотивов, навеянных Мильтоновой элегией. Таковы, к примеру, строки «Адонаиса» о красоте славы и бессмертия (ср.: «Lycidas», 70—84 — «Adonais», XXXVIII, XLV, XLVI, LV). Таков возникающий в «Адонаисе» образ «горных пастухов», скорбящих, подобно пастухам Мильтона, над могилой собрата-певца (ср.: «Lycidas», 45—49, 165 — «Adonais», XXX—XXXV), и многие другие образы.⁵⁹

Как и Мильтон, Шелли традиционно открывает элегию сообщением о причинах своей скорби: «I weep for Adonais — he is dead!» («Adonais», I, 1). Ср. у Мильтона: «For Lycidas is dead, dead ere his prime» («Lycidas», 8). Как и Мильтон, следуя классической традиции, поэт призывает музу оплакать погибшего: строки Шелли «Wake, melancholy Mother, wake and weep!» и «Where wert thou, mighty Mother... / When Adonais died?» («Adonais», III, 20; II, 10—13) созвучны строкам Мильтона «Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep / Closed o'er the head of your loved Lycidas?» («Lycidas», 50—51).

И та, и другая поэмы глубоко выросли в античную культуру, в миф. И в той, и в другой миф воплощает поэтическое и прекрасное начало жизни, одушевляет каждое явление и каждую деталь внешнего мира. У обоих авторов, как и у их античных предшественников, о смерти юных певцов скорбит вся природа. У Мильтона о Лисидасе

горюет эхо в лесах, помрачнели ивы и заросли орешника, еще недавно радостно шумевшие в ответ на его напевы («Lycidas», 39—44). Луга и долины должны принести дань своему певцу, убрав его могилу цветами всех красок и оттенков («Lycidas», 133—151). В поэме Шелли Весна, узнав о кончине Адонаиса, обезумела от горя и сбросила распутившиеся почки, как осенние листья; среди гор Эхо, лишившись голоса, глухо шепчет его стихи; распушенные волосы и глаза Утра сверкают от слез, и оно не может возвестить приход нового дня; стонет гром, океан объят тревожным сном, рыдают дикие ветры («Adonais», XIV—XVI, 118—144).

Вовлекая, как и Мильтон, в число скорбящих самую природу, Шелли вместе с тем придает своей элегии несвойственное «Лисидасу» философско-пантеистическое звучание: после смерти Адонаис—Ките становится частицей того очарования, которое он воспел при жизни; он соединился с природой, его голос слышен в ее музыке — «He is a portion of the loveliness / Which once he made more lovely...» («Adonais», XLIII, 379—380; XLII, 370—372).

В соответствии с канонами жанра, мотив скорби, как правило, вытесняется в элегии иным, светлым и жизнеутверждающим: она завершается словами утешения, призванными смягчить горечь утраты, осушить слезы на глазах скорбящих. Ни Мильтон, ни Шелли не отступают от этого правила: горестные, проникнутые ощущением непоправимости случившегося причитания пастуха в «Лисидасе» — «...now thou art gone / Now thou art gone, and never must return!» («Lycidas», 37—38) и lamentации автора «Адонаиса» — «He will awake no more, oh, never more!» («Adonais», VIII, 64; XXII, 190) уступают в обеих элегиях гимну торжествующей над смертью мощи природы и духа. Все громче и уверенней звучит в поэмах мотив «Не плачьте же!» — «Weep no more, woeful shepherds, weep no more, / For Lycidas, your sorrow, is not dead...» — («Lycidas», 165—166). Ср.: «He lives, he wakes — 'tis Death is dead, not he; / Mourn not for Adonais...» («Adonais», XLI, 361—362).

При очевидном сходстве приведенных здесь строк, идеи, питающие их, в каждой из элегий различны. Мильтон исходит из традиционно христианского представления о бессмертии души; в его изображении Лисидас после смерти занимает место подле Господа, в сонме святых. Его история приобретает в заключительных строках черты чудесного мифа: погибнув в морской пучине, Лисидас становится «добрым гением», хранителем тех, кто поверил в коварному потоку («Lycidas», 165—186). У

Шелли Адонаис не со святыми свят, а среди бессмертных занимает принадлежащее ему по праву место: его дух, как негасимая звезда, будет сиять отныне из глубин вечности («Adonais», LIV, 493—495). Образ его — не часть мифа о добром гении-хранителе, а воплощение веры поэта в могущество человеческого духа, способного поправить самое смерть.

Если первая часть «Адонаиса» (строфы I—XXXVII) во многих отношениях близка элегии Мильтона, то вторая его часть (строфы XXXVIII—LV) своим пафосом и заключенными в ней идеями существенно отличается от «Лисидаса». Историки литературы по-разному интерпретируют смысл завершающих 18 строк поэмы Шелли. Большинство подчеркивает связь его идей с платоновским идеализмом;⁶⁰ другие настаивают на материалистической их основе;⁶¹ третьи говорят о скептицизме поэта.⁶² В отечественной науке внимание сосредоточивается на материалистических тенденциях воззрений Шелли.⁶³ Хотя поэт до конца не порывал с материалистическими идеями, они, мы видели, с течением времени все больше взаимодействовали с концепцией Платона и его последователей: мысль Шелли, как и вообще философия романтической эпохи, развивалась в сторону идеализма.

Шелли не разделял христианской веры в бессмертие души, но не хотел удовлетворяться и простым признанием смертности человека, дух которого проникает в тайная тайных природы, создает прекрасные произведения науки и искусства. «Поскольку поэт, — писал он вскоре после окончания „Адонаиса“, — обязан посвятить себя служению идеям, возвышающим и облагораживающим человечество, пусть ему будет дозволено высказать догадки относительно будущего, к которому нас влечет неугасимая жажда бессмертия. До тех пор, пока не могут быть предложены доказательства более веские, нежели софизмы, лишь компрометирующие идею, самое желание бессмертия должно оставаться единственным подтверждением того, что вечность есть удел всякого мыслящего существа» (ShPr, 333). Шелли верит, что Адонаис, умерев, ожил; его дух устремился к вечным источникам света и истины, тогда как живые — мертвы («Adonais», XXXIX—XLI).

Знаменитые четыре стиха LII строфы «Адонаиса»: «The One remains, the many change and pass; / Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly; / Life, like a dome of many-coloured glass / Stains the white radiance of Eternity...» (см. Приложение) бесспорно свидетельствуют о платонизме Шелли, но только в том общем смысле, что

для него действительность не может соответствовать сияющей красоте идеала. «Адонаис» написан не для прославления ирреального мира, но полон тоски о несовершенстве мира окружающего; в нем нет веры в возможность близких перемен, но есть вера в то, что мир идеала вечен, хотя пока воплощается только в избранных душах великих поэтов.⁶⁴

Элегия Шелли перерастает рамки мильтоновской и вообще традиционной элегии и становится лирико-философским раздумьем о судьбе поэта, о жизни, смерти и бессмертии, о мире реальном и идеальном, о том, чем жизнь стала и чем могла стать.

Сам Шелли скромно называл свою элегию «наименее совершенным» своим произведением. Нам оно кажется наиболее совершенным. Поражают неразрывное единство мысли и чувства, смелость и красота образов, проникнутых страданием и самоотречением. Шелли создает пленительный облик, лишенный реалистической конкретности, но исполненный романтической верности правде воображения. В его элегии нарисован не исторически детерминированный портрет, а обобщенный образ поэта, тем более гонимого, чем прекраснее его создания. Его смерть оказывается предельным выражением несправедливости вселенной.⁶⁵ Есть горестная закономерность в том, что именно тот поэт, который «весь мир заставил плакать / Над красотой земли своей», становится жертвой подлости и злобы.



Несмотря на трагизм воплотившихся в «Адонаисе» чувств, Шелли не позволял себе замыкаться в печали и разочаровании. Он продолжал жадно всматриваться в состояние европейских дел, не переставал ждать радикальных преобразований. Революционные события волновали его, где бы они не происходили, и поддерживали его веру в силы человеческого духа.

Стремительно развивавшееся освободительное движение Греции против многовекового турецкого ига произвело на Шелли тем большее впечатление, что он и Мери в 1820—1821 гг. были хорошо знакомы с одним из главных деятелей этого движения Александром Маврокордато. Ему посвящена написанная осенью 1821 г. драма «Эллада» («Hellas»). Шелли назвал ее всего-навсего импровизацией, интересной толь-

ко выраженной в ней симпатией автора к восстанию греков против турецкого владычества (ShPr, 331).⁶⁶

Подобные уничижительные замечания не должны помешать историкам литературы оценить значение «Эллады», последнего из законченных поэтов больших творений: она посвящена стране, чья история, искусство и философия овеяны для него славой и очарованием, и борьбе за дело, которому он отдал всю жизнь. В предисловии Шелли объявляет, что в настоящее время вдохновляющая его тема может подвергнуться лишь лирической трактовке, и драмой «Эллада» названа только потому, что облечена в диалогическую форму. Соответственно в подзаголовке значит: «Лирическая драма» (так же ранее был назван «Освобожденный Прометей»). Шелли говорит о намерении создать ряд «лирических картин» и «на занавесе будущего изобразить невнятные воображаемые очертания торжествующей свободы Греции» (ShPr, 331).

Появляющийся в прологе Предвестник Вечности словами, близкими поэту, его восхищению Грецией, говорит о золотом рассвете жизни, когда впервые пала роса мысли, создавшей храмы, города, бессмертные творения, гармонию мудрости и песни. Позднейшее их разрушение должно неминуемо вести к новому расцвету. Этому пророчеству вторит лирическая песнь хора, в которой сливаются образы света, музыки, движения, «биения живых крыл». Эти образы, в разных сочетаниях характерные для всей поэтической системы Шелли, передают свойственное ему музыкально-живописное видение мира.

На протяжении пьесы используется одна и та же структура: диалог, сперва предвосхищающий битвы (обмен мнений между силами зла и добра, между Сатаной и Христом), затем комментирующий прошлые бои и их последствия (участники беседы — султан и его верный слуга Гассан, мудрец Агасфер и призрак султана Махмуда II).

Шелли объяснял трудности своей задачи тем, что, взирая на нараставшее движение греков в свете печального опыта неудавшихся революций в Италии, он боялся верить в счастливый исход и потому колебался между желанием написать так, чтобы поддержать дух сражающихся, и нежеланием впасть в поверхностно оптимистические лжепророчества. Трудность еще бóльшая состояла в том, что поэт, почитавший долгом говорить о развитии человечества, оказался ограничен эмпирически узкой «газетной эрудицией» (ShPr, 331).

Выход из этих противоречий Шелли нашел в специфическом характере пространственно-временной организации произведения. Не раз он возвращался к соединению в настоящем прошедшего и будущего («the Present, and the Past, and the To-Come»). «Все содержится в единичном: лес Додоны так относится к желудю, как то, что было или будет, к тому, что есть» — «All is contained in each / Dodona's forest to an acorn's cup / Is that which has been, or will be to that / Which is...» («Hellas», 792—795). Действие поэмы построено так, чтобы «газетные новости» о сегодняшних боях осмыслились как часть поступательной борьбы рода людского за неотъемлемое право осуществить лучшее, в нем заложенное. Память о прошлом Греции, об одном из высших подъемов в истории цивилизации, выводит известия о ее нынешнем положении за пределы злости дня: греки бьются не за узкие политические цели, а за воскрешение прекрасного.

Не меньшее значение, чем прошлое, для оценки настоящего имеет будущее: веруя в грядущую, хотя и отдаленную, победу света над мраком, Шелли оценивает борьбу греков как эпизод всемирной битвы за освобождение. Так, события, хронологически точно прикрепленные к 1821 г., словно растягиваются в двух направлениях, назад и вперед, чтобы охватить историю былого блеска и будущего установления как исторической справедливости, так и новой универсальной нормы совершенства. Одновременно раздвигаются и границы пространственные: Греция уподобляется миру, восставшему из Хаоса — «Victorious as the world arose from Chaos» («Hellas», Prologue, 113).

Раздвижение границ достигается в большой мере благодаря литературным ассоциациям. На них указывает сам Шелли, когда заявляет, что строил драму по принципам, близким к трагедии «Персы» (472 г. до н. э.), единственной драме Эсхила на «современную тему»; такую стала и «Эллада». Она также открывается хором, оплакивающим печальную неизвестность относительно исхода войны. Сведения о ней в обеих пьесах приносит вестник (у Шелли их четыре, и каждый сообщает факты, извлеченные из печати тех дней).⁶⁷ В обеих пьесах вызываются призраки.

Обращение к классическому источнику имеет двоякое значение: с одной стороны, наглядно воплощается идея о греческой литературе как первообразе всего последующего развития европейской литературы — драма, доказывающая, как важно отстоять независимость Греции, сама написана по «греческому» образцу и одним своим появлением утверждает идею преемственности; с другой сто-

роны, чрезвычайно расширяется не только литературный, но и исторический горизонт, ибо остросовременные события соединяются с событиями более тысячелетней давности.

Констатируя духовную деградацию современных греков по сравнению с их далекими предшественниками, Шелли защищает жертв многовекового деспотизма, падение которых тем больше, чем больше было величие их предков (см.: ShPr, 322).⁶⁸ Он верит в возможность исцеления и утверждает эту веру, прибегая к исторической ретроспекции, к расширению границ времени за счет давно ушедшего.

Аналогичным целям служит и персонаж «Эллады» Агасфер. Эта легендарная фигура возникла в эпоху позднего средневековья и окончательно сложилась в литературе XVII в. За насмешку над приговоренным к смертным мукам Христом он был, по преданию, осужден на вечные странствия и вечную жизнь. Его появление и речь тоже сообщают хронологически определенному эпизоду вневременное значение. Агасфер, чей дух живет в прошлом, отказывается признать реальность времени, пространства и всего того, что они вмещают: «Земля, океан, пространство <...> небосвод, повисший над хаосом <...> все лишь видение <...> Мысль есть колыбель и могила его, а Будущее и Прошедшее — лишь праздные тени вечного полета мысли <...> Она одна бессмертна, и слагаемые ее — Воля, Страсть, Разум, Воображение — не могут умереть <...> Они вне времени, места и обстоятельств <...> грядущий век отражен в прошлом» — «Earth and Ocean, / Space... / This firmament pavilioned upon chaos... / Is but a vision... / Thought is its cradle and its grave, nor less / The Future and the Past are idle shadows / Of thought's eternal flight... Thought / Alone and its quick elements, Will, Passion, / Reason, Imagination, cannot die... / What has thought / To do with time, or place, or circumstance?... / The coming age is shadowed on the Past» («Hellas», 769—784, 795—805).

Эти речи не следует толковать в духе субъективного идеализма Беркли: Шелли, одно время увлекавшийся его учением, позднее прямо писал о неприятии провозглашенных им идей. Апофеоз мысли у Агасфера есть лишь утверждение ее могущества, недооцененного «модной французской философией». В свете этого могущества возникает и новая интерпретация времени. Оно включает события дня, влившиеся в поток, который выражает вечность самой мысли.

Так же как Агасфер, временную перспективу продлевает появляющийся в прологе Христос. Он признается, что

дух его «зажегся от священного огня Платона», «от всего, чем была и не перестанет быть Греция, от ее неугасимых слов, искр бессмертной правды». Во имя неизменно дорогих Шелли принципов любви и всепрощения Христос умоляет всемогущего Отца ниспослать Греции крылатую победу. Тем самым дело Греции получает моральное одобрение, ставится в единый ряд с нравственными ценностями, воплощенными в личности и учении Иисуса, и выводится из рамок реальной хронологии.

О неразрывном переплетении временного и постоянного, о необходимости восстановить прежнюю Грецию говорит монархам открывающий драму Предвестник Вечности. Он требует политических действий, которые должны осуществиться ради победы подлинных законов морали. Греция оказывается для Шелли своего рода архетипом общества, примером благородной борьбы за освобождение, сулящее победу извечных идеалов.⁶⁹

Греция, таким образом, для Шелли не простое географическое понятие, но эмблема мира людей в его высшем, прекраснейшем выражении. Реальные очертания «греческих островов» разрастаются и превращаются в шар земной. Тем самым и реальные события, здесь совершающиеся, — кровавые бои, разгромы, расправы — все меркнет перед сияющим впереди царством справедливости. Не только о маленькой Греции пишет Шелли, но о необъятной нашей планете. Века, тысячелетия, мировые просторы — вот что сосредоточено для него в столбцах газетных новостей о происшествиях одного года на точно определенных участках суши и моря. Время не имеет специфических точек отсчета, оно так же всеобъемлюще, как безгранично пространство — земля и облегающий ее воздух и омывающие ее воды.

Увлечение Грецией сближает Шелли с так называемым «неоэллинизмом» — важным движением европейской мысли второй половины XVIII — начала XIX в. Вслед за деятелями Ренессанса «неоэллинисты»⁷⁰ провозгласили греческую культуру «золотого века» непреложным образцом. Перед ним склонялись классицисты Гете и Шиллер и романтики — Шлегели, Шеллинг, Гельдерлин, Вордсворт, Байрон, Китс. В «злые времена» Греция стала излюбленным центром притяжения.

Шелли, с юности поглощавший сочинения прославленных эллинов, читавший в подлиннике греческих философов и трагиков, усердно их переводивший, несомненно причастен к „неоэллинизму”. Этим определяется его типологическая близость к таким почитателям античности, как Гете и Шиллер. Известно, что Шелли

преклонялся перед «Фаустом» и переводил его, что восхищался «Орлеанской девой». ⁷¹ Трудно поверить, что он не знал и других немецких поэтов.

Существенную роль в «Фаусте» и в «Элладе» играют хоры, которые, как и во вдохновивших их античных трагедиях, комментируют, разъясняют диалоги и действие, дают им философскую перспективу. У Шелли, однако, гораздо сильнее — в полном соответствии с его романтической эстетикой — ощущается личное начало. Лирические жалобы хора передают переживания и опасения поэта, его пророчество о грядущем, еще далеком счастье. Это пророчество в конце пьесы сменяется и завершается мольбой: «Перестаньте ненавидеть и убивать!» — «Oh, cease! Must hate and death return? / Cease! Must men kill and die?» («Hellas», 1096—1097). В самых последних словах звучат усталость и грусть: «О если бы мир мог умереть или отдохнуть!» — «Oh, might it die or rest at last!» («Hellas», 1101).

Великолепные хоры «Эллады» заслуживают особого внимания исследователей, но прежде всего — восхищения. Они подтверждают беспредельность поэтического мира Шелли, приобщая его к мыслям и чувствам, вознесенным над «праздной пеной времени» («above the idle foam of time»). Эти чувства и мысли сопрягаются с Грецией потому, что, по словам хора, неразрывное единство ее с высшим благом, свободой, возникло «на бурной заре времен» («time's tempestuous dawn»). Именно Греция принесла радостные дары к колыбели свободы, слезами печали оросила ее саван, с преданностью сироты шла «сквозь Время» за ее катафалком и вместе с ее воскресением воскреснет сама. Вослед свободе Греция ринется в высоты небес и в глубины ада — «With the gifts of gladness / Greece did thy cradle strew; / With the tears of sadness / Greece did thy shroud bedden! / With an orphan's affection / She followed thy bier through Time; / And at thy resurrection / Reappeareth, like thou, sublime! / If Heaven should resume thee, / To Heaven shall her spirit ascend; / If Hell should entomb thee, / To Hell shall her high hearts bend» («Hellas», 94—105).

В духовном и стилистическом богатстве хоров раскрывается миросозерцание и нравственно-политическое кредо Шелли. В его сознании противоположности сопрягаются, взаимодействуют: слава, бесчестье, жизнь, смерть, забвение, память властелинов и рабов составляют трагическое единство. Хоры сопровождают действие и усиливают его драматизм. В начале драмы у ложа спящего султана стоят преданная ему индианка и греческие пленницы. В

их песнях нежность одной подчеркивает ненависть и горе остальных. В середине пьесы философская глубина и вневременность хора контрастируют с сиюминутными сообщениями вестников о реальных предательских действиях великих держав. Наконец, завершает пьесу трагическая антитеза между хищными, злобными возгласами победивших турок и рыдающим пением хоров. По неволе вспоминаются строки Шиллера о пленных девах и женах Илиона: «И с победной песней дикой / Их сливался тихий стон...». Нет никаких сведений о том, знал ли Шелли «Торжество победителей». По всей вероятности, сходство либо типологическое — у Шиллера тоже хор! — либо оба поэта имели общий античный источник. Оба они выводят события за жесткие рамки времени и придают им вневременное, всечеловеческое значение, перед которым отступают ненависть и насилие. «Сквозь закат надежды мерцают райские острова славы <...> их музыка, свет, благоухание <...> проникают сквозь стены нашей тюрьмы, и Греция восстает из мертвых» — «Through the sunset of hope... / What Paradise islands of glory gleam! / ...the light of their sky, / The music and fragrance... / Burst... / Through the walls of our prison; / And Greece, which was dead, is arisen!» («Hellas», 1050—1059).

Как мы уже видели, романтик Шелли отличается от веймарских классицистов. Сквозь слова надежды на возвращение Греции, на торжество добра и красоты над убогим эмпиризмом замкнутой в жесткие рамки действительности слышится лирическое признание автора; усталый, измученный воин свободы, Шелли не уверен в безупречности и моральной полноценности многотрудных путей к ней. Ее конечная победа, он предчувствует, осуществится лишь после тяжких поражений, кровопролитий и долгих страданий.⁷²

* * *

Не менее, хотя и на иной лад, трагической была неоконченная поэма Шелли «Торжество жизни» («The triumph of life»). По мнению враждебных ему критиков, она принадлежит к немногим его творениям, которые и теперь можно читать.⁷³ Шелли работал над нею весной и летом 1822 г. до самой своей смерти. Это была его последняя дань поэзии итальянского Ренессанса.

Поэма открывается кратким прологом; он описывает восхитительный рассвет, который застал поэта под открытым небом и навел ему поразительное видение. Сверка-

ющие краски пролога контрастируют с мрачным колоритом дальнейшего повествования. Оно состоит из последовательных звеньев в развитии единой метафоры, единой темы. Поэма вводит ряд образов, у Шелли постоянных и связанных между собой ассоциациями, тоже, как правило, устойчивыми.⁷⁴ Безжалостное, все сметающее движение колесницы, перед которой в беспорядке движется ко всему равнодушный поток людской, символизирует, как и в «Прометее» и «Элладе», неумолимость жизни, ломающей человеческие судьбы. Правит колесницей таинственный многоликий возница, по-видимому олицетворяющий необходимость, которой подвластны природные процессы;⁷⁵ хотя четыре пары его глаз завязаны, колесница несется вперед, увлекая за собой толпы исступленно поющих и непристойно пляшущих людей. Когда они в своем безумии бросаются ниц в дорожную пыль, колесница без сожаления давит их. Устоять удастся немногим — тем, кто не смирился перед завоевателями.

Поэта останавливает голос, который на его вопрос, «Что это все значит?» — дает таинственный ответ: «Жизнь!». Голос принадлежит глубокому старцу, который называет свое имя — «Руссо». Он жил, страдал, действовал, был побежден, но тысячи факелов зажглись из рожденной им искры — «If I have been extinguished, yet there rise / A thousand beacons from the spark I bore» (TL, 205). Руссо объясняет поэту все происходящее: к колеснице прикованы великие люди, которые, однако, не остались верны своему предназначению, и потому ночь поглотила рассвет притворно исповедовавшейся ими истины — «And for the morn of truth they feigned, deep night / Caught them ere evening» (TL, 210—211). Среди них Наполеон, «дитя свирепого часа» — «the child of a fierce hour» (TL, 217), стремившийся покорить мир и повергший его в ничтожество.⁷⁶ Среди них Вольтер, Фридрих II, Екатерина, «анархи, демагоги и мудрецы», потерпевшие поражение в битве с жизнью. Прикованы к колеснице и великие философы: Платон, Аристотель и ученик его Александр Македонский, завоеватель и любимец славы, и знаменитые барды, и наследники преступлений Цезаря, распространители «чумы золота и крови» — «the plague of gold and blood» (TL, 285).

На просьбы героя открыть ему свою тайну, рассказать правду о себе Руссо признается, что некогда заснул в прекрасной долине, наполненной звуками, которые кого угодно могли заставить забыть о наслаждениях, боли, ненависти и любви, ранее испытанных. Когда он проснулся, пред ним предстала женщина дивной красоты; глядев-

шему на нее мнилось: все, что было, как бы не было — «All that was, seemed as if it had been not» (TL, 385).⁷⁷ В ответ на его мольбу она протянула ему чашу. Глотнув из нее, он почувствовал, как мозг его превращается в песок, и узрел новое видение — колесницу, которая с грохотом двигалась через лес. Густая чаша на склонах гор наполнилась тенями и призраками.⁷⁸ Одни танцевали, словно эльфы, другие трещали, как обезьяны, третьи кружили, как коршуны, или высиживали свои выводки под сенью демонских крыльев, или густо, как туман на болоте, лепились, будто мухи и комары, на челе законников, государственных деятелей, священников. Постепенно лица и тела их все более искажались и увядали, радость умирала, и многие, устав от страшного танца, падали возле дороги. «„Так что же жизнь?“ — вскричал я.» На это Руссо (он тоже упал) отвечает: «Счастливы те, для кого золото...» — «(Happy those for whom the gold...» (TL, 544—545). Рукопись обрывается.

Ряд исследователей склоняется к крайне пессимистическому толкованию неоконченной поэмы: Руссо, каким его изображает Шелли, отождествляется с ним самим — они оба оказываются жертвами собственных идеальных представлений о мире, не соответствующем ожиданиям благородных душ.⁷⁹ Известны восторженные слова Шелли о Руссо в «Защите поэзии»; известно путешествие, совершенное им вместе с Байроном в Швейцарии, по местам, описанным в «Новой Элоизе». Предположение о том, что Руссо выражает мысли самого Шелли, во всяком случае правдоподобно.

Если Руссо — главный герой поэмы, то вдохновитель ее художественного мира — Данте. С мыслью о нем Шелли не расстается на всем протяжении поэмы: от него — *terza rima*, сама форма видения, обращенная к аллегории; к нему он прямо взывает как к человеку, который из глубин ада, через рай и славу пронес свет любви (см.: TL, 471—474). Бесспорное влияние оказал на Шелли также Петрарка как автор поэмы «Триумфы», где в видении являются пленники Амура, бессильно увлекаемые его победной колесницей. В аллегорическую форму, подсказанную ренессансными источниками, облечена пытливая мысль человека нового времени.

«Торжество жизни» можно определить как лирико-философскую поэму, в которой все подчинено воплощению идей и эмоций автора. Она представляет собой повествование о видении, причем «авторское» видение служит своего рода рамкой видению Руссо. Поэма подводит скорбный итог жизненного пути поэта-повествова-

теля, который силится осмыслить многообразные ступеньки прошлого опыта. Это поэма-исповедь, но исповедь не сердца, а ума.

Трудно придти к окончательным выводам: поэма недописана, и автору не было еще 30 лет. Очевидно, «Торжество жизни» есть поэма, отвергающая утешительные иллюзии. Прекрасные видения, поэтические порывы — все это оборачивается тяжелым пленом, рабством, уничтожением человеческого «я». Пессимистические тенденции «Торжества жизни» вытекают из общего характера мысли Шелли в последний год его жизни, когда все чаще ему приходилось сомневаться в способности добра преодолеть зло. Человечество нередко представляется ему жалким в своей бессмысленной покорности. Страдают в вынужденном рабстве немногие благородные натуры, сопротивление которых сломлено торжествующим беззаконием.⁸⁰ Повидимому, к концу жизни Шелли мало верил в скорое и реальное воплощение идеалов всеобщего счастья и справедливости, но не отказывался от веры в конечную их победу.⁸¹

Так же как и грандиозная картина мироздания, встающая на страницах поэмы Данте, «Торжество жизни» должно было обобщить скорбные наблюдения и размышления поэта. Обобщение носит личный характер как потому, что излагает волнующие его идеи, так и потому, что передает его эмоциональный опыт. Трагедия первого брака, дорогой ценой обретенный, но не безоблачный союз с Мери, поиски нежности, понимания и участия у других женщин — и новые разочарования — все это тоже отражено в философских раздумьях его последней поэмы, придает им лирическую окраску. Шелли — мыслитель, но он и много претерпевший человек, переживания которого влияют на его философию.

Лирически окрашены и проходящие через всю поэму пейзажи, соотнесенные с душевным состоянием поэта-повествователя, а затем — его наставника Руссо.⁸² Обычно атрибуты пейзажа у Шелли — слияние музыки и света, волшебных звуков и лучей, пронизывающих лес и превращающих его тропы в изумрудные. С прелестью природы сливается прелесть явившейся повествователю женщины — воплощенной нежности и поэзии. Каждая подробность ее очарования оказывается словно принадлежностью самой природы. В ней и мечта поэта, и гибель его, ибо покорность желаниям прекрасной дамы отдает его во власть губительной и страшной силы.

В символическую форму Шелли облекает и крушение своих политических надежд, и предчувствия новых

трагических поворотов в борьбе за свободу, и боль разочарования в любви и дружбе и в то же время — неумиряющую веру в святость стремлений к прекрасному. Осуществимость их кажется Шелли более чем сомнительной, — во всяком случае, в предсказуемые сроки, — однако верность их совершенству продолжает воодушевлять его воображение. Пусть за пределами реально достижимого, но совершенство это нетленно, и стремящиеся к нему, хотя и подвержены всем слабостям и ошибкам, имеют надежду даже в страдании и унижении обрести живую душу.

Философская поэма, как и драма, под пером романтика Шелли пропитывается лирическим субъективизмом. Однако личными, глубоко пережитыми были для Шелли не только события его частной жизни, но судьбы вселенной. Поэтому лирическую форму приобретает в его творчестве воплощение общественного опыта и важнейших философских вопросов. Широта художественной мысли Шелли ни в чем так полно не проявилась, как во всеохватности его поэтических ассоциаций: Эллада древняя и современная, культура и поэзия итальянского Возрождения, история и литература Англии, предреволюционная Франция — все они входят в творчество Шелли, раздвигая его рамки, насыщая его ритмами прошлого и настоящего, превращая его из национального явления во всемирное.

¹ См.: *Harding D. W. Shelley's poetry // From Blake to Byron. Harmondsworth, 1963. P. 208.*

² Реконструкцию содержания поэмы по сохранившимся отрывкам см.: *The poetical works of Percy Bysshe Shelley. London, s. a. P. 374—375; см. также: White N. I. Shelley. In 2 vol. New York, 1947. Vol. 1. P. 533—534.*

³ Комментарии к поэме см.: *Grabo C. The magic plant, or The growth of Shelley's thought. Chapel Hill, 1936. P. 234—237.*

⁴ О трактовке любви в поэме см.: *Barrell J. Shelley and the thought of his time. New Haven, 1947. P. 140.*

⁵ См.: *Storch R. F. Abstract idealism in English romantic poetry and painting // Images of romanticism / Ed. by K. Kroeber. W. Walling. New Haven, 1978. P. 189—190; King-Hele D. Shelley: His thought and work. London; New York, 1960. P. 115—116.*

⁶ Анализ идеологической основы спора между Маддало и Джулианом см.: *Baker C. Shelley's major poetry: The fabric of a vision. Princeton, 1948. P. 131—138.*

⁷ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. Cambridge (Mass.), 1974. P. 262—266.*

⁸ Подробный анализ поэмы приводится ниже в этой же главе.

⁹ См., например: *Bloom H. The visionary company: A reading of English romantic poetry. Garden City; New York, 1961. P. 333—341.*

¹⁰ *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. С. 383.*

11 Сведения о художественных воплощениях образа Прометея в литературе, живописи и музыке см.: *Лосев А. Ф.* Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея // *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 226—306.

12 Прометеевские мотивы звучат во многих произведениях Байрона; см., например, его «Монодию на смерть Шеридана» (1816), «Манфред» (1817), «Пророчество Данте» (1821). — «„Прометей“ (Эсхила) всегда так занимал меня, — признавался поэт в письме к Меррею от 12 октября 1817 г., — что я вполне могу допустить его влияние на все мною написанное, вместе или порознь» (*Byron G.* Letters and journals: In 6 vol. / Ed. by R. E. Prothero. London; New York, 1898—1901. Vol. 4. P. 174—175).

13 См.: *Grabo C.* Prometheus unbound: An interpretation. Chapel Hill, 1935. P. 78—79.

14 См.: *Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила. М., 1978. С. 147.

15 См.: Там же. С. 155.

16 *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 210.

17 Подробнее о влиянии Мильтона на творчество Шелли см.: *Diakonova N., Chameyev A.* Miltonic influences in Shelley's «Prometheus unbound» // Сравнительно-типологические аспекты литературного процесса. Тарту, 1987. С. 12—26. (Учен. зап. Тартуск. ун-та. 771).

18 См.: *Werblowsky R. J. Z.* Lucifer and Prometheus: A study of Milton's Satan. London, 1952. P. 63.

19 См., например: *Grabo C.* Prometheus unbound: An interpretation. P. 52; *Baker C.* Shelley's major poetry. P. 103.

20 См.: *Алексеев М. П.* Образ Демогоргона в драме Шелли и его источники // *Алексеев М. П.* Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 277—284.

21 См. Там же. С. 284—285.

22 См., например: *Muir K.* Shelley's magnanimity // Essays on Shelley / Ed. by M. Allott. Liverpool, 1982. P. 134—135.

23 Подробнее об этом см.: *Клименко Е. И.* Стиль Шелли // *Клименко Е. И.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959. С. 215—271; см. также: *Diakonova N.* Prometheus unbound. Comments // *Дьяконова Н. Я.* Аналитическое чтение: Английская поэзия XVIII—XX вв. (на обл.: Three centuries of English poetry). Л., 1967. С. 141—146.

24 Вида Скуддер выделяет в тексте «Освобожденного Прометея», помимо белого стиха, еще 36 различных стихотворных форм (см.: *Shelley's Prometheus unbound: A variorum edition* / Ed. by L. J. Zillman. Seattle, 1959. P. 55).

25 Подробнее об отношении Шелли к музыке см.: *Клименко Е. И.* Музыка в английской романтической поэзии // Литература и музыка / Под ред. Б. Г. Реизова. Л., 1975. С. 88—105.

26 См., например: *Todhunter J.* A study of Shelley. London, 1880. P. 134; *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 345—346.

27 См., например: *King-Hele D.* Shelley... P. 119—120.

28 См., *Cameron K. N.* Shelley: The golden years. P. 396.

29 «Если „Макино Фальеро“ — драма, — писал Шелли Хенту, — то „Ченчи“ — нет» (ShL, II, 345).

30 *Cameron K. N.* Shelley: The golden years. P. 421.

31 Как установили позднейшие исследователи, изображена на портрете не Беатриче, а автор его — не Рени.

32 См.: *Shelley P. B.* The Cenci. London; Boston, 1909. P. 130—151.

³³ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years.* P. 399; *Curren S. Shelley's Cenci.* Princeton, 1970.

³⁴ *Пикок Т. Л.* Воспоминания о Перси Биши Шелли // *Пикок Т. Л.* Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М., 1988. С. 330.

³⁵ *Singh S. U. Shelley and the dramatic form* // *Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment.* 1972. 1. P. 120.

³⁶ *Coleridge S. T. Shakespearian criticism* // *Coleridge S. T. Verse and prose.* Moscow, 1981. P. 326.

³⁷ См., например: *Woodberry G. E. Introduction* // *Shelley P. B. The Cenci.* London; Boston, 1909. P. XX.

³⁸ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years.* P. 408; *Васильева Т. Н.* Беатриче Ченчи у Лэндора и Шелли // *Учен. зап. ЛГПИИ им. Герцена.* 1947. Т. 48.

³⁹ См.: *Hough G. The Romantic poets.* London, 1958. P. 138; *King-Hele D. Shelley...* P. 120.

⁴⁰ *Cameron K. N. Shelley: The golden years.* P. 398.

⁴¹ Подробнее об этом см.: *Дьяконова Н. Я.* Шекспир в английской романтической критике // *Шекспир в мировой литературе.* М.; Л., 1964. С. 119—156; *Дьяконова Н. Я.* Английские романтики о театре // *Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз.* 1983. Т. 42. № 1. С. 16—26.

⁴² Подробный список шекспировских реминисценций в драме «Ченчи» см. в кн.: *King-Hele D. Shelley...* P. 137; *Cantor P. A. A distorting mirror: Shelley's The Cenci and Shakespearian tragedy* // *Shakespeare: Aspects of influence* / Ed. by G. B. Evans. London. 1976. P. 91—108.

⁴³ См.: *Baskiyar D. D. The inextinguishable flame* // *Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment.* 1977. 68. P. 247.

⁴⁴ *Cameron K. N. Shelley: The golden years.* P. 395—396.

⁴⁵ См.: *Cameron K. N., Frenz H.* The stage history of Shelley's *The Cenci* // *PMLA.* 1945. № 4. Part 1. Vol. 60. P. 1080—1105; *States B. O. Addendum: The stage history of Shelley's The Cenci* // *Ibid.* 1957. N 4. Part 1. Vol. 72. P. 633—644.

⁴⁶ Вордсворту посвящено также стихотворение Шелли «Lines on the withered Celandine». — См.: *Peek K. M. Wordsworth in England: Studies in the history of his fame.* Pennsylvania, 1943. P. 30, 45, 47, 96—98.

⁴⁷ См.: *Hughes A. M. D. The nascent mind of Shelley.* Oxford, 1947. P. 223, 224, 228—229.

⁴⁸ Подробный разбор этой пьесы см.: *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. С. 330—346.

⁴⁹ Журнал, издававшийся в 1794 г. видным радикалом Томасом Спенсом, был озаглавлен «Политика для народа, или свиное пойло»; аналогичные именованья и обозначения встречались в изданиях Коббета и Вулера. — См.: *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. С. 344—345. Эти свидетельства близости Шелли передовым деятелям его времени бесспорно многозначительны.

⁵⁰ См.: *White N. J. Shelley.* Vol. 2. P. 218. Она вдохновила также поэму Шелли «Мимоза» («The sensitive plant», 1820), где красота воплощена в образе прекрасной Дамы, нежно возделывающей свой сад; с ее уходом все растения погибают. — См.: *Grabo C. The magic plant.* P. 283—284.

⁵¹ *Ibid.* P. 219—221. Соображения об «Атласской волшебнице» как образце мифотворчества, противостоящем христианской мифологии, см.: *Brazell J. Shelley and the concept of humanity* // *Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment.* 1972. 7. P. 8—9, 113—118, 122, 123—125.

⁵² См.: *Notopoulos J. A. The Platonism of Shelley. Durham, 1949. P. 369—370.*

⁵³ См.: *White N. I. Shelley. Vol. 1. P. 559.*

⁵⁴ См.: *Grabo C. The magic plant. P. 239—245; King-Hele D. Shelley... P. 201—203; Hall J. The transforming image: A study of Shelley's major poetry. Urbana, 1980. P. 463—502.*

⁵⁵ См.: *Cronin R. Shelley's poetic thought. London, 1981. P. 169—201; Дьяконова Н., Чамеев А. Элегия Шелли «Адонаис» и монодия Мильтона «Лисидас» // Взаимосвязи и взаимодействие литератур. Тарту, 1985. С. 52—64. (Учен. зап. Тартуск. ун-та. 698).*

⁵⁶ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. P. 432; об этом см. также: Wilson M. Shelley's later poetry: A study of his prophetic imagination. New York, 1959. P. 237; Anderson E. Harmonious madness: A study of musical metaphors in the poetry of Coleridge, Shelley and Keats // Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment. 1975. 12. P. 219—222.*

⁵⁷ См.: *Fogle R. H. Dante and Shelley's «Adonais» // Fogle R. H. The permanent pleasure. Univ. of Georgia press, 1974. P. 87—98.*

⁵⁸ Слияние разноречивых чувств и мотивов в рамках единой темы, сочетание гнева и скорби, проклятия и сожаления составляют характерную тенденцию романтического искусства, прослеживаемую в поэзии Байрона и — позднее — в произведениях Лермонтова, Барбье, Гюго.

⁵⁹ Ср., например: *grim Wolf («Lycidas», 128) — herded wolves («Adonais», XXVIII, 244); frail thoughts («Lecidas», 153) — frail Form («Adonais», XXXI, 271);* ср. также: «Lycidas», 47 — «Adonais», I, 3; VI, 48.

⁶⁰ См.: *Baker C. Shelley's major poetry. P. 242; Notopoulos J. A. The Platonism of Shelley. P. 198; Wilson M. Shelley's later poetry. P. 243—246; King-Hele D. Shelley... P. 203, 311.*

⁶¹ См.: *Bloom H. Introduction // The selected poetry and prose of Shelley. New York; London, 1978. P. XXXVIII—XXXIX.*

⁶² См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. P. 159—165; 439—444.*

⁶³ См.: *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. С. 389, 391, 395; Карпушин В. А. Атеизм Шелли // Шелли П. Б. Триумф жизни: Избранные философско-политические и атеистические трактаты. М., 1982. С. 8, 11; Микиртумова Е. В. Революционно-романтические поэмы П. Б. Шелли. Автореф. дис. канд. филол. наук. Ереван, 1970. С. 5 и др.*

⁶⁴ Интересное сопоставление «Адонаиса» с идеями Платона см.: *Hodgart P. A preface to Shelley. London; New York, 1985. P. 81. В «Федоне» Сократ говорит ученикам, что только в смерти они обретут желанную истину. Ср.: «Умри, если хочешь обрести то, что ищешь» — «Die, / If thou wouldst be with that which thou dost seek!» («Adonais», III, 464—465); там же Сократ говорит о предсуществовании, которое дает нам знание добра и красоты. Ср.: «Дух вернется к горящему источнику, из которого он явился, как часть вечности» — «the pure Spirit shall flow / Back to the burning fountain whence in came / A portion of the Eternal» («Adonais», XXXVIII, 338—340).*

⁶⁵ См.: *Bloom H. The visionary company. P. 333—361. Ср. Curran S. «Adonais» in context // Shelley revalued. Leicester univ. press, 1983. P. 171—177.*

⁶⁶ Толкование драмы см.: *White N. I. Shelley. Vol. 2. P. 245, 246, 328—329; Baker C. Shelley's major poetry. P. 182—186.*

⁶⁷ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. P. 387.*

⁶⁸ Толкование этико-политической позиции Шелли см.: *Brazell J. Shelley and the concept of humanity. P. 151—152, 157, 160—161.*

⁶⁹ См.: *Flagg J. C.* «Prometheus unbound» and «Hellas»: An approach to Shelley's lyrical dramas // Salzburg studies in English Literature. Romantic reassessment. 1972. 14. P. 192—193.

⁷⁰ См.: *Barrell J.* Shelley and the thought of his time. P. 90—117; *Rogers S.* Classical Greece and the poetry of Chenier, Shelley and Leopardi. London, 1974.

⁷¹ Шелли называет Гете и Шиллера среди немногих авторов библиотеки, которой он хотел бы обладать. — См.: *Medwin T.* Revised life of Shelley. London. 1913. P. 255. О влиянии Гете на Шелли см.: *Klapper M. R.* The German literary influence on Shelley // Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment. 1975. 43. P. 16, 24—30.

⁷² Трудно согласиться с толкованием «Эллады» как произведения главным образом оптимистического. И. Г. Неупокоева утверждает, что пьеса завершается поражением турок и радостным пением хора, в котором видит «раскрытие образа массового героя» (см.: *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. С. 399—401). Более точное толкование см.: *King-Hele D.* Shelley... P. 323—324; *Brazell J.* Shelley and the concept of humanity. P. 152; *Perkins D.* The quest for permanence. Cambridge (Mass.), 1959. P. 121.

⁷³ См., например: *Leavis F. R.* Shelley // English romantic poets / Ed. by M. H. Abrams. New York, 1960. P. 286.

⁷⁴ *Perkins D.* The quest for permanence. P. 124. См. также: *Dedeyan Ch.* Dante dans le romantisme anglais. Paris, 1983.

⁷⁵ См.: *Cameron K. N.* Shelley: The golden years. P. 454.

⁷⁶ Свое отношение к Наполеону Шелли выразил в письме к Хоггу еще в декабре 1812 г.: «К Буонапарте, — писал он, — я отношусь крайне отрицательно; я его ненавижу и презираю. Побуждаемый самым низменным честолюбием, он творит дела, которые отличаются от разбойничьих только числом людей и средств, находящихся в его распоряжении» (ПСФ, 86—87). О Наполеоне, его губительной политике «террора, крови и золота» поэт говорит также в стихотворении «Чувства республиканца при падении Буонапарта» («Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte», 1815) и в «Строках, написанных при известии о смерти Наполеона» («Lines written on hearing the News of the Death of Napoleon», 1821). Сопоставительный анализ посвященных Наполеону строф в стихотворениях Саути, Шелли и Байрона см.: *Reitz B.* «To die as honour dies». — Politics of the day. Romantic understanding of history in Southey's, Shelley's and Byron's poems of Napoleon. (The Hannover Byron Symposium. 1978) // Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment. 1981. 80 : 2. P. 130—136.

⁷⁷ Противоречивые толкования этого образа см.: *King-Hele D.* Shelley... P. 353—354; *Kroese J.* The beauty and the terror: Shelley's visionary women // Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment. 1976. 23. P. 119, 121, 129.

⁷⁸ По мнению Грабо, эти призраки символизируют людские заблуждения и суеверия; см.: *Grabo C.* The magic plant. P. 411.

⁷⁹ См.: *Bostetter E. E.* Shelley // The Romantic ventriloquists. Washington, 1963. P. 181—191; *Allott M.* The reworking of a literary genre // Essays on Shelley / Ed. by M. Allott. Liverpool, 1982. P. 139—176. В совершенно ином духе трактует поэму В. А. Карпушин; см.: *Карпушин В. А.* Атеизм Шелли // Шелли П. Б. Триумф жизни. С. 11.

⁸⁰ Ср.: «Я глубоко убежден, что при нынешнем положении вещей подавляющее большинство людей жестоки, бесчестны и эгоистичны и всегда подстерегают тех, кто от них отличается» (ShL, II, 381).

⁸¹ См.: *Reiman D. H.* «The triumph of life»: A critical study. Urbana, 1965. P. 114—115; *Bloom H.* Shelley's mythmaking. New Ha-

ven, 1959. P. 220—221, 259—274; Dawson P. M. S. The unacknowledged legislator: Shelley and politics. Oxford, 1980. P. 281.

⁸² См.: Duffy E. Rousseau in England: The context for Shelley's critique of the Enlightenment. Berkeley; Los Angeles: 1979. Деффи ошибочно считает главным мотивом поэмы критику философии Руссо (P. 113, 115, 132).

3. ЛИРИКА

Ни в одном из жанров, в которых Шелли пробовал силы, не добился он такого совершенства, как в лирике. Время показало, что именно она, более другого им написанного, сохранила свежесть для далеких потомков. В пределах единого лирического жанра проявилось неиссякаемое разнообразие поэтического дара Шелли: он свободно переходит от торжественной оды к шутовой песенке, от классической элегии к дружеским посланиям, от политической инвективы к любовным признаниям, от стихов оригинальных к переводам.

В лирике Шелли — и в этом он типичный романтик — очень много незавершенных опытов, фрагментов, заключающих то всего несколько строк, то целые страницы. Здесь, помимо характерно романтической попытки уловить мимолетные движения души в процессе ее непрерывного становления, отразились и трагические переживания поэта, терзаемого сознанием обреченности своих усилий: он начинал — и нередко не находил в себе уверенности, нужной, чтобы довести задуманное до конца. Быть может, тут сказывалась и тяга к экспериментированию. Повествовательные стихи, вместо последовательного ряда событий, излагают историю души («Зукка» — «The Zussa», 1822), а отвлеченно философские — насыщаются субъективными эмоциями. Таков фрагмент, в котором Шелли обращается к мысли: «О свет живой, что в радуги сиянье / Нагой оденешь мир» — «Thou living light that in thy rainbow hues / Clothest this naked world» (1820).

Чаще всего незаконченными оставались стихи, запечатлевающие преходящие состояния, мгновенные настроения, обычно трагические и болезненные. В этих стихах, не предназначенных для печати, просто и естественно раскрывается то, о чем Шелли не смел поведать даже близким. Фрагменты особенно интересны тогда, когда

представляют собой не вариации опубликованных стихов, в вполне самостоятельные записи тайного стихотворного дневника: не предполагая читателя, они оказываются еще более новыми и смелыми, чем те, которые для него предназначаются.

Нам кажется, что фрагменты Шелли достойны углубленного исследования, так во многом превосходят дальнейшее развитие английской поэзии и нередко ближе нашему времени, чем стихи других романтических поэтов Англии. Характерен, например, отрывок: «С пронзившей небо башни я глядел: / Столичный град у ног моих стелился, / А в храме сердца моего душа / Поверглась ниц и прах надежд ушедших / Раскрытыми губами целовала; / И слабый голос мой молитвой тщетной / Алтарь тревожил зыбкий, весь дрожа. / Был полдень, спящий небосвод синел, / А город...» (перевод Н. Д.) — «I stood upon a heaven-cleaving turret / Which overlooked a wide Metropolis — / And in the temple of my heart my Spirit / Lay prostrate, and with parted lips did kiss / The dust of Desolation's (altar) hearth — / And with a voice too faint to falter / It shook that trembling fane with its weak prayer / 'Twas noon, — the sleeping skies were blue. / The city...» (1821).

Такие строки Шелли не только не публиковал, но не показывал даже Мери: он старался скрыть отчаяние, чтоб никого им не печалить. Оно проникало, однако, и в стихи, им законченные.

* * *

Итальянскую лирику можно — конечно, с большой мерой условности — разделить на три группы. К первой относятся стихи политические, рожденные конкретными обстоятельствами и обращенные к «читающей части миллионов» (Байрон). Здесь большой цикл стихов, посвященных Англии, тесно связанных с радикальной публицистикой тех лет и с такими произведениями самого Шелли, как «Эдип-тиран» и «Питер Белл III» (см. гл. II, ч. 2). К этой группе примыкает вторая, в которой политическая тема преобладает, но не всецело господствует, сплетаясь с обще философскими мотивами. Таковы оды и стихи об Италии и Испании, о революции и свободе, о природе и человеке («Ода к небесам» — «Ode to Heaven», 1819; «Облако» — «The Cloud», 1820).

Наиболее многочисленными являются стихи третьей группы — стихи интимно лирические; среди них следовало

бы выделить «Письмо к Марии Гисборн» — «Letter to Maria Gisborne», 1820, в нем звучит та же нехарактерная для Шелли простая разговорная интонация, которая определила успех «Джулиана и Маддало». Деление это, повторяем, условно — живые стихи с трудом поддаются классификации. Примем ее для удобства анализа и начнем с первой группы.

Политические, или английские, стихи почти все написаны в 1819 г., они вызваны оживлением борьбы радикалов в Англии и страстным желанием Шелли хотя бы и на расстоянии в этой борьбе участвовать. Шелли откликается большим стихотворением «Маскарад Анархии» — «The Mask of Anarchy», 1819 — на разгром мирного собрания рабочих на поле Святого Питера близ Манчестера. В форме видения он рисует торжественное шествие палачей народа. Возглавляет его Убийство в маске, подобной лицу Каслрея (министра иностранных дел); за ним следуют Обман в горностаевой мантии лорда Элдона (лорда-канцлера) и Лицемерие, подобное премьер-министру, лорду Сидмуту, верхом на крокодиле. Завершает шествие Анархия, на белом коне, забрызганном кровью.¹ Они добрались до Лондона, втапывая в грязь толпы встречных людей. К Анархии присоединились убийцы, и Надежда в отчаянии бросилась под копыта лошадей, но тут поднялась благая, прекрасная Дева; низвергнув Анархию и спутников ее, она возвестила уверенность в победе свободы, мудрости, любви и справедливости — победе бескровной и мирной. Как и в других политических стихах этого цикла, слово Шелли здесь прямо, просто, выразительно. Гнев поэта обрушивается на людей, которые стали воплощением общественных пороков, воплощением всего, что мешает Англии и англичанам быть достойными своих славных традиций.

В «Строках, написанных во время правления Каслрея» — «Lines written during the Castlereagh administration», 1819 — Шелли рисует поистине страшный образ мертвой, загубленной страны; в ней не осталось живых, всюду трупы. Свобода повержена, истина молчит, все вокруг окаменело, и только смерть празднует победу, а тиран — свою свадьбу со страшной супругой Гибелью.

Каслрей был излюбленной мишенью радикалов — Байрон в «Посвящении к Дон-Жуану» назвал его «интеллектуальным евнухом» и уверял, что руки его по локоть в крови ирландского народа. У Шелли Каслрей появляется также в стихотворении «К Сидмуту и Каслрею. Подбор сравнений для двух политических деятелей» — «To Sidmouth and Castlereagh: Similes for two political charac-

ters», 1819. «Подбор сравнений» действительно убийственный; они и два ворона, почуявшие запах свежей человечины, и акулы, и пилы-рыбы, и коршуны, и ночные птицы, и скорпионы, и волки, и змеи — и все они впились в несчастную свою добычу. Необычность этим уподоблениям придает взаимодействие их с контекстом: ночные птицы своим бормотаньем пугают ночь, пользуясь отсутствием звезд, а акула и пила-рыба, морща красные плавники, «обсуждают» приближение корабля, груженого неграми-невольниками — обсуждение, увы, слишком заинтересованное! Такие детали придают традиционным сравнениям дерзость новизны.

На таком же сочетании испытанного, проверенного и нового неожиданного построено стихотворение «Новый национальный гимн» — «A New National anthem», 1819. По ритму, метрике, строфике, торжественности словоупотребления оно почти повторяет официальный гимн Англии «Боже, храни короля». ² Но королевой оказывается свобода, и она не живая, а мертвая. Смерть у Шелли, однако, нередко внушает веру в воскресение: свобода умерла, но утверждается в вечности, и миллионы готовы служить ее величию.

Как всегда у Шелли, свобода едина с любовью и душою мира, которая дает жизнь всему существу. Пусть угнетатель восседает на золоте и бархате — трон свободы да пребудет в сердцах людских, и гимн ей пусть поют ангелы и серафимы. Удивительно, как неотделимы для Шелли свобода и добро, свобода и благородство, свобода и отказ от всяких притязаний на власть.

Гимн звучит торжественно, возвышенно, напоминая знакомое всем и каждому соединение слов и музыки. В шести строфах почти без изменений повторяется рефрен — «Боже, храни королеву». Но традиционные верноподданничество и набожность взрываются изнутри: привычная формула наполняется новым миром мысли и чувства; Бог — это не христианский Бог, но дух любви, изливающийся с небес, а королева — Свобода, та единственная монархиня, власть которой признается добровольно и служение которой не унижает, а возвышает, как она сама возвышается над нагими королями земными. «Боже, храни королеву!».

Стихотворение отличается тем большей смелостью, чем традиционной его форма. На аналогичном, хотя и не столь явном эффекте привычных представлений и словосочетаний основывается «Песня к англичанам» — «Song to the men of England», 1819. Она распадается на три неравные части. Первая включает четыре строфы, сплошь

состоящие из вопросительных предложений, коротких и хлестких, как удары бича: почему, зачем труженики Англии — ткачи и землепашцы, кузнецы и добытчики скрытых в недрах богатств — покоряются праздным трутям, злобным тиранам? Противопоставление прилежания и терпения одних никчемности и неблагодарности других и сменяющие друг друга, исполненные страстного негодования вопросы придают строкам необычайный эмоциональный накал; от строфы к строфе напряжение нарастает.

В пятой строфе, составляющей вторую часть, обобщены, сжаты все поставленные в первых четырех строфах вопросы: «Кто не сеет — жатве рад, / Кто не ищет — делит клад, / И мечом грозит не тот, / Кто в огне его кует» (перевод С. Я. Маршака) — «The seed ye sow another reaps; / The wealth ye find another keeps; / The robes ye weave another wears; / The arm ye forge another bears».

В третьей, последней части Шелли наставляет тружеников Англии. Шестая строфа превращает сформулированный в пятой «диагноз» положения в систему советов и предостережений. Она почти буквально повторяет все элементы, содержащиеся в предыдущей строфе, но с противоположным знаком: «Жните хлеб себе на стол, / Тките ткань для тех, кто гол, / Куйте молотом металл, / Чтобы вас он защищал» — «Sow seed — but let no tyrants reap; / Find wealth — let no impostor reap; / Weave robes — let not the idle wear; / Forge arms in your defense to bear». Констатация печальных фактов (пятая строфа) переходит в заклинание (шестая строфа), лексически совпадающее с нею; сохраняются почти все рифмы и пунктуация, но утверждения в настоящем времени переводятся в повелительное наклонение, подчеркивающее антитезу.

В последних строфах Шелли заверяет своих соотечественников: бесполезно потрясать цепями, вами сотворенными, — на вас направлена сталь, вами закаленная; осталось только вырыть могилы, построить гробницы и соткать себе саван, чтобы Англия стала вашим склепом. Мрачный сарказм очевиден: трудовому народу Англии остается только умереть. Заключительные строфы бросают трагический отсвет и на начальные: борьба, к которой призывает поэт, смертельно опасна, но оттого не менее необходима — за высшее благо свободы нельзя заплатить слишком дорого.

«Песня к англичанам» еще раз показала неординарность мысли Шелли: даже о простейшем, и оставаясь в пределах простейших словосочетаний, он говорит особен-

но, очень индивидуально.³ Может быть, поэтому его песня пережила многие близкие ей чартистские песни.

Особое место в политическом цикле занимает сонет «Англия в 1819 г.» («England in 1819»). По ясности анализа существующего положения вещей он выделяется в поэзии Шелли, склонной к художественным абстракциям. В этом жестко ограниченном сонетными рамками крошечном политическом обозрении охвачены все аспекты английской действительности — с одной стороны, правительство, монархия, армия, законодательство, парламент, религия, с другой — голодающий народ на невспаханном поле и замученная страна. Образы известные и распространенные (эксплуататоры уподоблены пиявкам, присосавшимся к изнемогающей Англии — «leech-like to their fainting country cling») сочетаются с характерной для Шелли неожиданностью взгляда:⁴ все бесстрастно перечисленные явления оказываются могилами, но из них суждено вырваться дивному видению, которое воссияет над бурей наших дней.



Политический цикл Шелли аналитическими своими тенденциями связан с традициями просветительской мысли, исследующей значение социальных институтов для общественной морали и формирования личности. Поэт стремился опубликовать эти стихи и видел в них свою долю в движении за свободу.

Сопереживание событиям в родной стране не мешало Шелли остро воспринимать и оживление революционных попыток в южной Европе. Он попеременно посвящает стихи восставшим народам Италии, Испании, Греции. От английского цикла эти стихи отличаются меньшей конкретностью, большей свободой от пространственно-временных ограничений, сочетанием политических мотивов с общефилософскими.

В поздних итальянских стихах впервые появляется в заголовках стихов Шелли слово «ода». Хотя уже его швейцарские стихи, «Гимн интеллектуальной красоте» и «Монблан», исследователи относят иногда к одическому жанру, основываясь на их возвышенности и философичности (см. гл. II, ч. 1), сам Шелли их одами не называл. Для него ода ассоциировалась с искусством менее личным — с длительной традицией, с прославлением деяний богов и героев, с исторически неотделимым от нее музыкальным сопровождением и хором. Ода осо-

бенно привлекла Шелли в Италии, где он приблизился к классической древности, не только римской, но и греческой.

Первая из од Шелли так и называется «Ода». В подзаголовке значится: «написана в октябре 1819, до того, как испанцы добились свободы». Стихотворение состоит из пяти семистрочных ямбических строф с неизменно повторяющейся метрической схемой и системой рифм (ababccs); первые и третьи строки в каждой строфе укорочены на две стопы, и первые заключают энергичный призыв к действию во имя справедливости. Рабы должны восстать против тиранов, оплакать павших в неравном бою, гордо поднять знамя победоносной свободы и, следуя за ее царственной колесницей, восторжествовать не только над мстительностью и могуществом завоевателей, но и над собственным чувством обиды и озлобления; с политическими лозунгами соединяются и моральные требования: защитники свободы не должны ввязываться в разбойную войну.

Однообразное разнообразие стихотворной организации, простота языка, афористичность («рабы и тираны — враги-близнецы» — «The slave and the tyrant are twin-born foes»), необычность многих образов («пусть раны, как глаза, о мертвых, мертвых, мертвых плачут» — «Be your wounds like eyes / To weep for the dead, the dead, the dead») — все это усиливает воздействие оды.

Если даже в политической оде звучат характерные для Шелли общие идеи, то в чисто философской «Оде к небесам» («Ode to Heaven», 1819) они занимают господствующее положение. Ода состоит из обращения трех духов к небесам. Они по-разному оценивают небо в соответствии с различными сторонами философской мысли Шелли, выражая и преклонение перед божественной его природой, и понимание его как порождения ума человеческого и как независимую от него материальную реальность.

Признанной вершиной одического искусства Шелли является «Ода западному ветру» («Ode to the west wind», 1819), где в сильнейшей степени проявилось единство личных и общественных чувств поэта, неразрывность для него социальных и природных сил, трагического восприятия настоящего и надежды на грядущее.

Название «ода» может быть применено к этому стихотворению только с известной долей условности. По мнению ряда критиков, оно распадается на пять неправильных сонетов; в них нарушена свойственная сонету, петраркистскому и шекспировскому, система рифмовки, и в то же время сломана и схема *terza rima*,⁵

поскольку решающая роль отдана второй строке, последний слог которой используется не только в качестве рифмы для первой и третьей строк следующей строфы, но и в заключительном двустишии каждой части — для первой и второй строк (aba bcb cdc ded ee). Оду стихотворение Шелли напоминает только торжественностью интонации, универсальностью содержания и традиционным обращением — «О ветер!». (Форма обращения соблюдается во всех одах Шелли, в том числе и тех, которые он сам так не называл).

Западный ветер в оде Шелли приобретает как конкретные, так и символические функции: он призван смести с пути сухие листья ушедшего лета и вместе с тем развеять мертвые, застывшие людские обычаи и установления; своими дикими порывами он разносит по земле «крылатые семена», которые символизируют новое возрождение — то, что настает с приходом весны.

С этой основной функцией ветра по сложным законам поэтической ассоциации связывается и бурное его движение в воздухе и небесах — он разгоняет тучи, как мертвые листья; перепутанные его порывами облака напоминают ветки, такие же ломаные, как и изгибы волн в океане.⁶ В бурную ночь бешеные порывы ветра сливаются все в единую разгневанную стихию, символизирующую уже не благое начало, а ярость политической реакции. Разлетевшиеся по небу тучи ассоциируются с разметавшимися волосами дикой вакханки, предвестницы бури, а вой ветра — с отходной по умирающему году, с могилами, в которых погребены надежды человечества. Перед грозным голосом западного ветра трепещут не только высоты небесные, но и глубины океана.

Чисто романтический мир оды, в котором всеобщность замысла сливается с голосом непосредственного чувства, прямо выражая авторское «я», раскрывается до конца в мечтах поэта стать частицей стихии, разрушающей и созидающей, и так спастись от тяжкого бремени часов, пригнувших его к земле, от ранящих его шипов жизни: «I fall upon the thorns of life! / I bleed!» (54)⁷.

Шелли болезненно ощущал свою оторванность от читателей, недооценивал силу собственной поэзии и горько сожалел о том, что ему не суждено найти дорогу к сердцу соотечественников. Он мечтал лишь о том, чтобы могучий ветер его устами возвестил миру о близкой весне и возрождении. Природа, стихии, история, чувство составляют в оде неразрывное единство.⁸ Смелые метафоры передают быстрое, как полет ветра, движение мысли, устремленной к благу человечества и пугающей его

страданий. Из гонимых ветром сухих листьев рождается новая жизнь.

Воплощением гуманных эмоций поэта, неотделимых от его чувства природы, стала ода «к жаворонку» — «To a skylark» (1820). Характерно желание Шелли выразить свой идеал в образах, стремительно движущихся, летящих, проникнутых музыкой. Птица как явление во плоти не существует, поэт даже не уверен в реальности ее бытия, она провозглашается чистым духом радости, мелодии, свежести, восторга. Звуки ее песни наполняют вселенную, как сияние луны, — образы света и музыки сопрягаются и сближаются, льется поток уподоблений, сравнивающих волшебную силу песни с серебряными стрелами звездного излучения, с дождем звуков, со светом поэтической мысли, с ароматом цветов, со свадебным хором.

Сравнения Шелли лишены конкретности, они нередко более отвлечены от реальности, чем исходный субъект сравнения. Песня сопоставляется с целым миром прекрасных явлений, но природа ее остается неясной и неопределенной: поет ли жаворонок о полях, о волнах, о горах, о любви к себе подобным, о смерти, о радости, недоступной людям, которые обречены на вечную тщету желаний и тоски...

Как и «Ода западному ветру», ода «К жаворонку» завершается желанием поэта отождествиться с поющей птицей, воспринять ее уроки, более прекрасные, чем все сокровища, заключенные в книгах. Романтическое предпочтение жизни книжному знанию (здесь Шелли вторит Вордсворту),⁹ прославление «гармонического безумия» умудренного песнью поэта приводят оду к триумфальному концу.

Подмена принятых предметов одического восхваления (побед, великих событий, их вершителей) обыкновенной птицей, восхищенная дань ее пению как источнику просветления и блаженства, синестезия, то есть слияние — ради большей полноты представления — образов зрительных, звуковых, осязательных, их взаимопереходы,¹⁰ метафорический строй мышления, непосредственность чувства и философичность¹¹ — таковы черты оды «К жаворонку»; она замечательна своей простотой, музыкальностью и искренним изумлением перед лицом таящихся в природе источников эстетического наслаждения. Как и в большей части од Шелли, здесь строго соблюден принцип единообразия в строфическом построении: четыре короткие ямбические строки с перекрестными рифмами завершаются

длинной, шестистопной строкой, наиболее насыщенной мыслью и чувством.

Особую роль в оде Шелли играют метафорические глаголы, придающие стихотворению стремительность и динамичность. Жаворонок «изливает полное до краев сердце» («pourest thy full heart»), он «скачком отрывается крыльями от земли» («from the earth thou springest ... thou wingest ...»), он парит и поет («And singing still dost soar, and soaring ever singest»), он плывет и бежит («float and run»), он изливает дождь мелодии («showers a rain of melody»).

* * *

Совершенно иной характер носит «Ода к свободе» — «Ode to Liberty», (1820). Она посвящена конкретным политическим событиям — испанской революции, которая вынудила короля Фердинанда IV в январе 1820 г. даровать стране конституцию, а в феврале созвать парламент (кортесы). Шелли был в восторге и от победы испанцев, и от того, что революция была бескровной, и надеялся на ее влияние на другие народы.

«Ода к свободе» — самая длинная из од Шелли — в сущности небольшая поэма из девятнадцати пятнадцатистрочных строф с заметными метрическими переборами. Как и подобает поэтическим произведениям высокого стиля, ода написана пятистопным ямбом и только последняя строка каждой строфы — шестистопным.

С первой же строфы тема революции провозглашается как событие личной, внутренней жизни поэта. Душа его воспарила от радости, как молодой орел, и восприняла пророческий голос «из глубины». Ода претендует лишь на запись этого таинственного пророчества и повествует о днях хаоса и проклятия — «a chaos and a curse» (II, 22), об убойственной кровавой войне всех против всех — животных, птиц, червей и людей, когда каждое сердце было словно «адом бурь» — «each heart was as hell of storms» (II, 30).

Шелли рисует мрачные картины первых успехов тирании, «обожествленных анархов», священников, рабовладельцев, гнавших перед собой испуганные стада людей (строфа III). Такой итог Шелли подводит истории древневосточных деспотий. Им противопоставлены благодатный климат и дивная красота греческих островов, озаренных улыбкой небес и бессмертием искусства. Одной из вершин оды является пятая строфа, воспевающая

афинскую демократию. Именно потому, что Афины стали обителью святой вольности, голоса ее певцов и мудрецов отдаются громом в веках и несут миру вечное обновление.

Свобода затем посетила Рим, но в слезах оставила его, когда им завладели тираны. Лишь на краткие мгновения воскресала она в городах Италии, порождая вечное искусство. Свободе посвятили себя Лютер и Мильтон, но истинный расцвет ее наступил тогда, когда под бременем угнетения один за другим стали восставать народы — Америки, Франции, Испании. Шелли призывает Англию, Германию, Италию последовать их примеру. Особенно красноречиво его обращение к «потерянному раю божества и славы, цветущему саду, обители вечности, алтарю, где скорбь в прелестных одеждах преклоняется перед тем, чем прежде была Италия» — «*And thou, lost Paradise of this divine / And glorious world! thou flowery wilderness! / Thou island of eternity! thou shrine / Where Desolation, clothed with loveliness / Worships the thing thou wert!*» (XIV, 204—208).

Ода заканчивается воззванием к Свободе в союзе с мудростью, любовью, справедливостью, славой и надеждой. На этом пророческий голос умолкает, и песня поэта постепенно становится все тише, вдали замирает эхо вдохновивших его слов, а звуки, которые, подобно волнам, поддерживали его, теперь сомкнулись над его головой и шипят в ушах тонущего — «*As waves... / Hiss round a drowner's head in their tempestuous play*» (XIX, 284—285). Перед нами характерный пример ассоциативного поэтического мышления Шелли: сомкнувшиеся над песней звуки эха ассоциируются с волнами, которые смыкаются вокруг утопающего. Этот синестезический образ звуков и волн¹² как бы подсказывает, что Шелли предчувствовал обстоятельства собственной смерти!¹³

Последняя из од Шелли «Ода к Неаполю» — «*Ode to Naples*», 1820 — также посвящена революционным событиям и также сливает воедино природные, художественные и общественные явления. Так возникает образ Неаполя, «столицы разрушенного рая... нагого сердца человеческого, трепещущего под безвеким небом» — «*Metropolis of a ruined Paradise ... Heart of men which ever pantest / Naked, beneath the lidless eye of Heaven!*» (57, 52—53). В примечании Шелли связывает «живописные образы» этой оды с «энтузиазмом», пробужденным в его душе известием о провозглашении в Неаполе конституционного правительства.

По своему построению это наиболее классическая ода Шелли, с соблюдением деления на эподы, строфы и

антистрофы. Правда, он отступает от правила, по которому эподы должны быть короче строф и антистроф, и нарушает порядок их следования в классической оде, но в целом безусловно стремится к классическим образцам. Так же, как в «Оде к свободе», гармония и нетленная красота природы и искусства неотделимы от социальных эмоций поэта, от сочувствия неаполитанцам и ненависти к их австрийским угнетателям.¹⁴ Ему кажется естественным, что борьба за свободу, несмотря на все грозящие ей опасности, побеждает в таком царстве прекрасного, как Италия (антистрофа Ia).

В оде вырастает контрастная картина любви, красоты, истины, воплощенных в страдающей Италии, в ее лесах, горах и водах, — и низкой жестокости завоевателей, которых Шелли сравнивает с голодными волками, пятнающими следы былой славы, топчущими и обращающими во прах многоколонные города, насыщающими свое тупое грубое вождение к мертвой красоте и заливающими кровью реки, — «Famished wolves ... / Blotting the glowing footsteps of old glory, / Trampling our columned cities into dust, / Their dull and savage lust / On Beauty's corpse to sickness satiating — / ...from their red feet the streams run gory!» (141—147). Повторяющиеся образы воздуха, небесных светил, облаков, бури, грома, молнии, потоков дождя, моря, рек, развалин, потерянного рая, земли, гор, многократные обращения к Надежде, Истине, Справедливости, к Свободе и Красоте придают «Оде» высоко поэтический и в то же время универсально-философский дух.

Как и в «Оде к свободе», Шелли приписывает себе скромную роль того, кому всего лишь доверены пророческие слова. В строфах и антистрофах (I, II, Ia, IIa, Ib, IIb) он призывает Неаполь и Флоренцию хранить свободу, а в завершающих эподах обращается к разрушительным силам зла, ополчившимся на восставший народ, ждет защиты и вдохновения для него от духа красоты и любви. Шелли не излагает свои идеи, но выражает их в специфических символах.¹⁵ Критики, жалующиеся на отвлеченность и произвольность поэтических образов Шелли,¹⁶ должны бы обратить внимание на то, что самые абстрактные из них обретают своеобразную конкретизацию. Так, обращаясь к духу любви, поэт указывает его точный «адрес»: поселяет его на отдельную звезду, а духу красоты советует превратить лучи солнца в молнии (эпод IIb); отвлеченные понятия приобретают определенность: свет «расходится волнами» — «waves of sunlight» (32—33), а воздух оказывается «мятежным» — «the mutinous air» (55).

Абстракции — свобода, природа — у Шелли получают новую жизнь, когда с них спадает «нечестивая пестрядь», так же переосмысляются и другие абстракции — заблуждение, с которого «срываются все покровы», разорение, «всеми покинутое», ложь, «пришедшая в упадок». «From Freedom's form divine, / From Nature's inmost shrine, / Strip every impious gawd, rend Error veil by veil; / O'er Ruin desolate, / O'er Falsehood's fallen state, / Sit thou sublime, unawed» (91—96).

У Шелли даже молчание переходит в музыку — «silence became music» (104), а море, которое «мостит пустынные улицы Венеции», смеется в блеске «света и музыки» — «The Sea / Which paves the desert streets of Venice laughs / In light and music» (106—108).

Классическая форма оды, ее строение, следующее античным образцам, придают всем размышлениям поэта благородную объективность и обобщенность. Его устами говорит хор, выразитель народного мнения. Судьба Италии сливается для него с судьбами мира и собственной судьбой. Спасение, которого он ждет от любви и красоты, придет и к нему, и к униженной Италии.



Переплетение чувств глубоко личных и общезначимых особенно очевидно в одном из ранних итальянских стихотворений — в «Строках, написанных среди Еванейских холмов» — «Lines written among the Euganean Hills», 1818. Тоска, скорбь, страдание, преследующие поэта, оказываются неотделимыми от сочувствия стране, давшей ему, изгнаннику, приют. Италия, обреченная на рабство и вырождение, ранит сердце Шелли тем более, что он не может не сопоставлять нынешнее ее состояние с былым величием. Возмущение поработителями страны заставляет Шелли чутко прислушиваться ко всем проявлениям революционной мысли и действия. Восстановление национального единства и независимости — вот что вернет очарование Италии. Призвать к этому должно крылатое слово поэта, от «трубного раската» которого люди становятся лучше и мудрее (см.: Ode to the west wind, V; ср.: ПСФ, 160—161).¹⁷

В «Еванейских холмах» очень ясно видно, как Шелли легко переключается от собственных переживаний к общечеловеческим. Перед ним расстилаются прелестные долины и холмы, но для него они только островки радости в бескрайнем океане страдания людского. Истинное спа-

сение Шелли чаёт только в свободе, той, что сотрясает темницы, в которых заключены сотни скованных цепями городов — «dungeons cold, / Where a hundred cities lie / Chained...» (153—155). Описывая совершенно реалистически, в духе стихов английского цикла труд крестьян и жестокость их повелителей, Шелли заключает афористически: «Люди пожинают то, что сеют. Сила всегда рождает силу <...> горько сознавать, что ни любовь, ни разум не могут повлиять на ярость деспота и мщение раба» — «Men must reap the things they sow, / Force from force must ever flow, / Or worse, but 'tis a bitter woe / That love or reason cannot change / The despot's rage, the slave's revenge» (231—235).

В этом стихотворении преобладающей является интонация трагическая. От блаженной мечты об «окрыленной мыслью свободе» — «thought-winged Liberty» (207), которая не может не победить, должна победить, Шелли снова и снова возвращается к своему одиночеству и неприкаянности. Неуверенной, почти робкой надеждой завершает он стихотворение: должна же где-то (три раза повторяются эти слова, словно заклинание или мольба о помощи!) быть со всех сторон защищенная бухта, где найдут пристанище он и все, кого он любит, и там среди аромата бесчисленных цветов они изведуют такое счастье, что гонимые завистью духи воздуха приведут сюда «грязные полчища» — «the polluting multitude» (356). Однако и ими завладеют чары любви, они изменятся, раскаются в своей зависти, и тогда снова земля помолодеет — «And the love which heals all strife ... / They, not it, would change; and soon / Every sprite beneath the moon / Would repent its envy vain, / And the earth grow young again» (366—373). Условное наклонение, употребленное вместо будущего времени, говорит о том, как мало надеется поэт на исполнение своих желаний.¹⁸

Личный характер поэзии Шелли, проявившийся в «Строках», еще очевиднее в «Письме к Марии Гисборн» — «Letter to Maria Gisborne» (1820), другу Шелли и его жены. Он пишет к ней как к человеку близкому, все понимающему с полуслова. Это послание неизменно служит исследователям бесценным источником сведений о «жизни и мнениях» поэта в последние его годы. Самая известная и интересная часть письма посвящена Лондону, куда Шелли мысленно сопровождает свою приятельницу, стараясь представить себе, что ей придется увидеть в столице. Лондон — это океан; извергая обломки и жертвы крушений, он требует новых, но в глубине его таятся сокровища. Это Годвин, великий даже в своем падении,

это Кольридж, ослепленный светочем собственного разума и «внутренними молниями», погруженный во мрак и отчаяние. Это Хент, в гостеприимном доме которого встречаются все на свете, в том числе и друзья Шелли — Хогг, Пикок, Гораций Смит (192—253). Несколькими строчками поэт рисует выразительные портреты, схватывающие наиболее характерные черточки и привычки тех, о ком говорит.

Далее следуют почти натуралистические, обычно не ассоциирующиеся с Шелли картинки уличного Лондона: грязная стоянка почтовых карет, кирпичная стена, белая от газет, в которых намараны сведения о нашей несчастной политике; тут же жалкая женщина, которая, шатаясь, бредет мимо и проклинает всех и вся, — проклятия ее должны сойти за серенаду (265—271).¹⁹

Этому мрачному описанию противостоит пленительный итальянский пейзаж — хаос листьев и плодов, колосьев и цветов, недвижимых в дремлющем воздухе. Издали слышатся песнь поселянина, смягченная расстоянием, и птичье пение, по сладости своей соловьиное, хотя не может тут быть соловьев! Как всегда у Шелли, детали одухотворены глубоким чувством и неожиданностью вызываемых ими ассоциаций: светлячки, бледные в лунном сиянии, попеременно уподобляются крылатым или заблудившимся звездам, прирученному метеору, маленькому солнцу, и движутся они странными кругами в непрерывно меняющемся танце.

За этой беглой пейзажной зарисовкой следует контрастирующее с ней, на этот раз по тону, приглашение провести следующую зиму в Италии вместе, в постоянном, живом, дружеском общении. Замечательно воспроизводя атмосферу тепла, расположения, взаимопонимания, которыми так прекрасна дружба, Шелли стремительно перечисляет все вперемешку: смешное, трогательное, поэтичное, глубокое и ничтожное — все то, что и составляет радость и прелесть разговоров среди друзей: они разделаются с «мертвым отчаянием и низменно-мыслящей заботой» — «*dead despondence and low-thoughted care*» (294), они будут читать по-испански, итальянски и гречески, они будут веселиться, пить чай, есть пирожки, желе, омлет и при этом философствовать — о чем? Ах, не все ли равно! Как будто у друзей не найдется о чем поговорить! (292—312).

Стихотворение кончается так, как оно начиналось, — с доверительного обращения к близкому человеку, все улавливающему на лету и отвечающему не только на сказанное, но и подразумеваемое, не только на чувства,

но и на тон, улыбку, мимику. Отвлеченно-психологические размышления чередуются с ироническим перечислением собственных занятий, с самоанализом, грустные рассуждения о превратностях истории — с воспоминаниями о радостных встречах, мрачные мысли о жизни, которая только кажется, но которой нет, — с восторженным описанием морского берега; соображения о дисгармоничном и неизъяснимом строении этого несправедливого мира — с попытками проникнуть в его будущее.

«Письмо к Марии Гисборн» — образец романтической лирики, в котором личное, общефилософское, бытовое и поэтическое неразрывно слиты. Аналогичные стихотворные послания писал друзьям Джон Китс. По-видимому, оба поэта были под впечатлением «стихотворений-бесед» Кольриджа — стихотворений, имеющих названных или неназванных адресатов. Характерный для Кольриджа культ дружбы, тесной духовной близости, преклонение перед миром природы, исследование его взаимодействия с внутренним миром, интимно-разговорная интонация — все это, несомненно, живо воспринималось Шелли.²⁰



Особую группу в итальянских стихах составляют чисто лирические, вырастающие из непосредственной эмоции, хотя и не отвлеченные от общих проблем. К ним относятся самые известные, хрестоматийные стихи Шелли. Они свидетельствуют об очень большом диапазоне его внутренней жизни. В них есть место для светлой радости и для безнадежного отчаяния, для спокойного упоения красотой и для выражения предельного ужаса.

Преобладает в лирике последних лет интонация трагическая. Причинами были и личные горести Шелли — сознание тщеты своих усилий, эмоциональная неудовлетворенность, — и болезненно воспринимавшиеся им страдания людей, близких и далеких. Воплощением страдания, вызывающего смешанное чувство страха и восхищения, является стихотворение «О леонардовской Медузе в галерее Флоренции» — «On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery» (октябрь 1819). Сквозь трагическое очарование ее лица просвечивают муки боли и смерти — «Loveliness <...> from which shine ... / The agonies of angrish and of death»; — знаменитая картина, как считает Шелли, выражает жестокую насмешку жизни, которая и прекрасное может сделать обратительным.

Невозможно представить больший контраст, чем контраст между «Медузой» и псевдотеоретической «Философией любви» — «Love's philosophy» (декабрь 1818) — где поэт с мнимой серьезностью излагает законы всеобщей любви и нежности, господствующие в природе, и таким образом «логически» обосновывает свое право... на поцелуй подружки. Лукавую веселость этого стихотворения трудно совместить с трагизмом «Медузы».

Нельзя сказать, чтобы стихи, выражающие крайнюю степень страдания, были характерны для Шелли. В печальных его стихах обычно преобладают меланхолические, медитативные интонации. Эти интонации отчетливо звучат, например, в погребальной песне «Осень» («Autumn: A dirge», 1820). Умирание природы в этом стихотворении не высказанно, но ощутимо, не эксплицитно, но имплицитно ассоциируется со смертью, с расставанием со всем, что есть счастье жизни. В отличие от щедрого, иногда расточительного изобилия выразительных средств, характерного для подавляющей части стихов Шелли, здесь господствует строжайшая экономия, как если бы поэт задумал передать скудость и однообразие осени адекватными ей скудостью и однообразием — лексическим, образным, звуковым. В обеих точно симметрических строфах первые две длинные строки одинаково распадаются на два амфибрахических полустишия с внутренними глагольными рифмами; в этих полустишиях, идентичных по грамматической структуре, перечисляются грустные симптомы осеннего увядания. Точно совпадают в обеих строфах и следующие три строки, из них две (третья и пятая) укорочены, сведены к одной стопе, а четвертая, длинная, как первые две строки, переходит к анапесту; метрическая идентичность сочетается с синтаксическим разнообразием. В первой строфе третья строка строка начинается предложение, во второй — она кончает его.²¹

В первой половине обеих строф возвещается о кончине года: на смертном одре он лежит в саване из мертвых листьев. Все эпитеты обыденны, нейтральны, из тех, что прочно ассоциируются с унылой порой осени и прощания с летним избытком («bleak wind», «bare boughs», «pale flowers», «dead leaves»). Во второй половине обеих строф короткие строчки чередуют амфибрахии и анапесты и обращены к плакальщикам-месяцам, которые должны следовать за гробом упокоившегося года. Первые и последние две строчки этих пятистиший буквально повторяются. Вариации возникают лишь в строках, завершающих обе строфы. Незначительные смысловые и ритмические

расхождения между обеими строфами только подчеркивают их строгое единообразие, — так же как нотки надежды, звучащие в заключительной строке, лишь оттеняют печаль, проникающую стихотворение в целом.

Аналогичный характер носит стихотворение «Погребальная песнь году» — «Dirge for the year» (январь 1821), но в нем смена настроений более очевидна, надежда вторгается раньше и решительней. К обоим этим песням близка по настроению известнейшая «Погребальная песнь» — «A dirge» (1822). Здесь повторяются основные словесные мотивы более ранних песен: «стоны ветра» («rough wind, that moanest loud»), «дикий ветер» («wild wind»), «похоронный звон» («knells»), «нагие леса» («bare woods»), «завывай» («wail»). Ветер, буря, пещеры, океан призываются в свидетели вселенского горя.

Скорбь поэта становится мировой скорбью, и питается она болью мира, охватывающего земную твердь и океан. Восемь трехстопных ямбических строк вмещают поистине необъятное — великие силы и явления природы. Поэт однако в какой-то мере ограничивает и конкретизирует их краткими определениями, разнообразными как в содержательном, так и в грамматическом отношениях. «Rough wind, that moanest loud / Grief too sad for song; / Wild wind, when sullen cloud / Knells all the night long; / Sad storm, whose tears are vain, / Bare woods, whose branches strain, / Deep caves and dreary main, — / Wail for the world's wrong!» (См. Приложение).

В роли определений и причастные обороты, и придаточные предложения — то различные, то совпадающие по структуре, — и простые прилагательные. При абсолютной простоте и кажущейся правильности стихотворения его восемь строк полны «нарушений»: дважды, с разными эпитетами возникает ветер; дважды повторяется слово «печальный» («sad»), причем один раз оно отнесено к «скорби», фигурирующей на равных правах с ветром, бурями, лесами, пещерами и океаном. Традиционная система перекрестных рифм рушится в конце, где одной рифмой соединены не две (пятая и седьмая) строчки, а три (пятая, шестая и седьмая); тогда как восьмая, последняя, самая сильная, выражающая смысловой итог стихотворения — рифмуется с его второй и четвертой строками. Она объединяет все перечисленное в семи строчках и повелевает стихиям оплакивать мир, страждущий от несправедливости. Шестисложные строки чередуются с пятисложными, и в пяти строках из восьми появляются лишние ударения, колеблющие метрическую схему. Час-

тые спондеи («rough wind», «wild wind», «sad storms», «bare woods», «deep caves») придают заклинанию особенную многозначительность.²² Трагически обобщенный характер принимает личное страдание в стихотворении «Время» («Time», 1821), где море времени символизирует земное существование: волны его солоноваты от слез человеческих, покой его предательский, и непостижимо оно, как жизнь.

Непостижимость, бренность как основные черты жизни снова и снова привлекают внимание Шелли. Таковы «Песня» («Song», 1821), «Изменчивость» («Mutability», 1821) и два стихотворения под одинаковым названием «Жалоба» («Lament», 1821). Все они передают личный опыт, опыт горький и тяжелый. Как признается Шелли в близкой к ним незаконченной «Зукке» («The Zucca», 1822), «Скончалось лето, но живой я плачу / О том, что все проходит, кроме плача» (*перевод Н. Д.*) — «Summer was dead, but I yet lived to weep / The instability of all but weeping». Он сетует о невозвратности прошедшего, о невозможности счастья, даже когда ничто ему не препятствует, о желании уйти из жизни так, чтобы никому не доставить ни горя, ни хлопот. Читая эти строки, трудно отделаться от мысли, что смерть Шелли не была случайной: он дошел до крайней физической и душевной усталости,²³ до ясного сознания, что не найдет никого, кто бы понял силу его скорби о красоте, которая, отступая, подобно морю, оставила землю такой же нагой, как стертый волнами песок его сердца — «beauty which, like sea retiring, / Had left the earth bare as the wave-worn sand / Of my lorn heart» («The Zucca», 5—7).

Трагическая интонация слышится и в любовной лирике Шелли. Как и поэмы и трактаты его, она выражает высокое представление о любви: физическая инстинктивная сторона ее есть лишь основа могущественного чувства, которое соединяет мужчину и женщину, преображает их внутренний мир и вдохновляет на жертвенные поступки, на подвиги человеколюбия, делает их частицей вселенной и одушевляющей ее тайной силы.

Таково понимание любви в «Эпипсихидионе» (см. гл. II, ч. 2) и примыкающей к нему лирике. В стихотворении «К ***» — «То — » (1821) Шелли говорит об обожествлении возлюбленной, которого не отвергает само Небо, о поклонении чему-то далекому от юдоли скорби — «The worship the heart lifts above / And the Heavens reject

not, — / ... The devotion of something afar / From the sphere of our sorrow».

Возвышенное представление о любви не могло не приводить Шелли к тяжелым разочарованиям, и они не могли не сказаться в его стихах; многие из них он не только не отдавал в печать, но даже прятал. Сопоставление двух одинаково озаглавленных стихотворений «К ***» обнажает неизбежную связь между идеализацией любви (в первом) и болью разочарования (во втором). Одним из разочарований стала для Шелли воспетая в «Эпипсихидионе» Эмилия Вивиани.

С огромной силой о скорби любви говорят известные «Строки» («Lines», 1822).²⁴ По своей общей мысли они вторят стихотворению «Изменчивость» («Mutability»). Страдание отвергнутого любовника придает его восприятию необычайную остроту. Гибель любви выражена метафорически; в каждой из двух частей, на которые распадается четыре восьмистрочные строфы, господствует своя система метафор. В первой части организующей является метафора ушедшей радости, воплощенной в умирающем свете, в потускневшей радуге, в забытых звуках — «When the lamp is shattered / The light in the dust lies dead — / When the cloud is scattered / The rainbow's glory is shed. / When the lute is broken, / Sweet tones are remembered not ...» — см. Приложение).

Вторая строфа как бы обобщает конкретные образы первой, но внеобразные отвлеченные существительные («музыка и великолепие» — «music and splendour») становятся отправной точкой для новых метафор, придающих абстракциям реальность. Если поэт говорит, что музыка и великолепие не могут «пережить лампу и лютню», это значит, что когда-то они жили. Отсюда вытекает сравнение их с сердцем, которое, когда немотствует дух, не станет петь иных песен, кроме погребальных; постепенно развиваясь и уточняясь, метафора, передающая отчаяние потери, разрастается, включает сравнение с жалобой ветра и погребальными ударами морского прибоя — «As music and splendour / Survive not the lamp and the lute, / The heart's echoes render / No song when the spirit is mute: — / No song but sad dirges, / Like the wind through a ruined cell, / Or the mournful surges...».

Во второй части стихотворения диапазон сужается: если в первой речь шла об общих законах непрочности счастья, то во второй — о страдании утраты; утверждается иная система метафор, связанная в опустошенном гнезде. Покинутый влюбленный чувствует себя как в разоренном гнезде: оно висит на высоких ветвях, из него

вырваны все стропила, оно обнажено под холодным ветром и открыто для насмешек — «From thy nest every rafter / Will rot, and thine eagle home / Leave thee naked to laughter, / When leaves fall and cold wind comes».

Поэтичности первой части противоречит отсутствие традиционных поэтизмов во второй. Несовместимость слов, подобных «стропилам» и «гнить», с «лютней», «радугой» и «великолепием» — лишь одна из многих, характеризующих это стихотворение. Логически несовместимы, например, сопоставления в первой строфе света, радуги, мелодии, исчезающих из-за разрушения их источника, и слов любви, которые забываются после того, как произнесены устами — «When the lips have spoken, / Loved accents are soon forgot». Здесь сопоставляются явления разного порядка.

Известная противоречивость проявляется иногда и внутри одной метафоры, где видимый смысл не соответствует истинному, глубинному: например, «leave thee naked to laughter» значит как будто «оставляют тебя нагим, чтоб над тобой смеялись», но одновременно обобщает горестную закономерность, в силу которой любовь делает человека беззащитным перед лицом злой насмешки. Противоречиво также сочетание «наготы» и «орлиного дома» («and thine eagle home / Leave thee naked to laughter»). И с грамматической точки зрения в стихотворении есть алогизмы, как например в строчках из второй строфы: «No song but sad dirges, / Like the wind through a ruined cell», где выпало нужное смысловое звено.

На протяжении всего стихотворения сопрягаются неожиданные, далеко отстоящие друг от друга явления — страсть швыряет влюбленного, подобно тому, как буря — воронов в вышине («Its passions will rock thee / As the storms rock the ravens on high»). Вороны появились, по ассоциации с гнездом и дисгармонируют и со страстью и с далее названным разумом, который смеется над влюбленным, как солнце на зимнем небе («Bright reason will mock thee / Like the sun from a wintry sky»).

Логические несообразности подчеркивают впечатление нестерпимого эмоционального напряжения, которое создается нагнетанием смелых образов, символизирующих разрушение, упадок, беду (разбитая лампа, умирающий в пыли свет, ушедшее сияние радуги, сломанная лютня, немой дух, швыряемые бурей вороны, зимнее небо, гниющие стропила и другие). Такое впечатление усиливается благодаря многочисленным отступлениям от метрической схемы стихотворения, не принятым в начале XIX в., когда, несмотря на «романтическую революцию»,

ощущалось влияние классицистской правильности в организации стиха.

Свобода стиха растет оттого, что в большей части строк соблюдается соответствие между метрическими ударениями и естественными ударениями устной речи и сохраняется привычный для нее порядок слов. Это вносит в стихотворение Шелли ощущение полной внутренней свободы, искренности, непосредственности, неподчинения какой бы то ни было регламентации; «Строки» адекватно передают душевное потрясение человека, чувствующего, что разрываются связи между ним и окружающими, между ним и самыми близкими.

* * *

В любовной лирике Шелли особняком стоит цикл стихотворений, посвященных Джейн Уильямс, жене его друга Эдварда Уильямса, которому было суждено погибнуть вместе с ним в заливе Специя.²⁵ В итальянском одиночестве дружба с милыми, веселыми, образованными сверстниками была для Шелли очень важна. По свидетельству биографов, он в начале знакомства с четой Уильямс терпел Джейн только ради Эдварда; постепенно, однако, равнодушие к ней поэта перешло в живое увлечение. Смерть оборвала его чувство вместе с жизнью, но, хотя оно сдерживалось лояльностью по отношению к другу и Мери, — да и привязанностью Джейн к мужу, — оно было для Шелли и радостью, и болью, и вдохновением.

Семь стихотворений к Джейн или о Джейн составляют некоторое единство, своего рода сюжет, от зарождения любви, прямо не описанного, до прощания с любовью, лишь глухо упоминаемого. Между этими событиями, которым уделены первое и два последних стихотворения, располагаются четыре, полных радостного узнавания, давно желанной сердечности, душевного тепла и нежного участия.

Первое стихотворение представляет собой монолог: сострадательная дама обращается к больному, мучения которого стремится облегчить гипнозом («The magnetic lady to her patient», 1822).²⁶ Ее слова, прикосновение ее рук, напряжение ее мысли о больном одновременно и целебны и опасны: они несут облегчение физических страданий, но усугубление нравственных. Она не может не видеть, что вызывает чувство, на которое не властна ответить. Такое изображение ее любви-жалости и его любви-благодарности, лишенной всякого гнева на

отсутствие взаимности, но от того не менее печальной — принадлежит к самым психологически изощренным изображениям любви в английской романтической поэзии.

Второе стихотворение озаглавлено «К Джейн: приглашение» («To Jane: The invitation», 1822). Это одно из немногих «счастливых» стихов Шелли, где любовь, красота природы, радость, доброта, где все прекрасное на свете сливается в одно, где нежные слова перемежаются с шутками, редкими в лирике Шелли: он грозит повесить на двери объявление, что ушел в поле; Размышление может и завтра прийти посидеть у камина с Горем, а с надоедливymi должниками, Отчаянием и Заботой, он расплатится... в могиле.

Третье стихотворение, как бы парное со вторым, называется «К Джейн: воспоминание» — «To Jane: The recollection» (1822). По-видимому, она приняла приглашение — и они вместе странствовали по сосновому лесу на берегу океана и наслаждались гармонией тишины и покоя. Их чувствам вторит и все вокруг: красота леса никогда не была бы такой яркой и пленительной, если бы ее любовно не повторяла водная гладь («sweet views were imaged by the water's love»); точно так же ощущение радости и света у героев стихотворения растет оттого, что переживают они его вместе и каждый как бы отражает переживания другого.

Лирический герой четвертого стихотворения «С гитарой, к Джейн» («With a Guitar, to Jane», 1822) от имени шекспировского Ариэля дарит ей, Миранде, гитару, в которую вселилась гармония небес и долин, гор и лесов, ручьев и морей. В гитаре обитает Дух, который самые священные свои мелодии бережет только для Джейн.

В пятом стихотворении «К Джейн» («The keen stars were twinkling», 1822) Шелли достигает того, что не всегда ему удавалось, — краткости, подобной той, какая отличается разобранные выше «Строки». Здесь органично соединяются музыкальное и эмоционально-образное начала: четкий ритм стихотворения, нарушаемый ровно столько, чтобы дать ощущение легкости и свободы, воспроизводит звуки нежного голоса и аккомпанирующей ему гитары. Очарование пения и певицы выражены в восприятии слушающего и передают его благодарное восхищение. Как всегда у Шелли, воплощенная в прекрасной женщине любовь дает жизнь окружающему ее миру природы и искусства. Ее голос дарит сладость звукам гитары, несет всем вокруг восторг и открывает далекий мир, где музыка, лунный свет и чувство — одно («some world far from ours, / Where music and moonlight and feeling / Are one»). Так,

даже конкретная, реальная ситуация в описании Шелли выводит героев за пределы эмпирической действительности.

Прихотливое строение строфы, в которой постоянство в соотношении строк (первая и четвертая — шестисложные, вторая и пятая — десятисложные, третья и шестая — двусложные) сочетается с многочисленными варьирующими размер отступлениями; подчеркивается неизменностью третьей и шестой строк, сведенных к одной ямбической стопе.

Джейн Уильямс посвящены также проникнутые грустью «Строки, написанные в заливе Леричи» («Lines written in the bay of Lerici», 1822). Это размышления влюбленного после расставания. Он видит и слышит ее с такой же ясностью, с какой видел и слышал, когда она была с ним: звуки милого голоса умерли, но вняты сердцу, и память сохраняет ее всю целиком. По неписаному закону любви его чувство распространяется на все окружающее: корабли, идущие по морю, кажутся ему вестниками далекой звезды, приславшей ему лекарство от любовных мук, а стайки рыб, спешащих навстречу гибели, вызывают зависть: ведь они лишаются всего только жизни! Последнее, седьмое, стихотворение «С прощанием встреча не схожа» («We meet not as we parted», 1822) подтверждает невозможность любви и невозможность счастья. Радости недолговечны, как хлопья снега на реке («Like a snowflake upon the river»). Стихотворение не закончено, технически несовершенно и обрывается на полуслове. Любовный цикл, как и сама история этой привязанности Шелли, имеет «открытый конец». Точку поставила смерть, осиротившая одновременно и Мери, и Джейн, и Англию.

В стихах, написанных для Джейн и о ней, в некоторых других, относящихся к тому же и несколько более раннему времени, утверждаются не сразу удавшаяся Шелли простота и ясность. Что он умел и мог так писать — было видно еще в 1818 г., когда возникли «Розалинда и Елена» и «Джулиан и Мадалла». Эта способность проявилась также в «Ченчи» и политической лирике. Но характеру внутренней жизни Шелли в 1818—1820-х гг. больше отвечала возвышенная поэтичность и сложная образность «Освобожденного Прометея».

Особенно отчетливо стремление к естественной разговорной интонации, к простоте поэтического мышления выражено в двух почти одновременно написанных стихотворениях «Вечер: Понте аль Маре, Пиза» — «Evening: Ponte al Mare, Pisa (1821)» и «Лодка на Серкио» — «The

boat on the Serchio» (1821). В первом запечатлен городской пейзаж, данный в отражении таким, каким он видится в реке. Здесь появляются несвойственные Шелли прямота и точность выражения: на поверхности бегущей реки лежит сморщенный образ города — «Within the surface of the fleeting river / The wrinkled image of the city lay» (13—14), в сером воздухе мечутся летучие мыши, и из сырых углов ползут мягкие жабы — «The bats are flitting fast in the gray air; / The slow soft toads out of damp corners creep» (2—3), а вся картина выписана в каждой своей детали, зрима и осязательна.

Во втором стихотворении передается диалог двух друзей, беспечный, живой, шуточный, допускающий простые фразеологизмы, вроде «never mind» (неважно). Все это опыты, искания — и Шелли умер раньше, чем успел убедиться в их эффективности.



В кратком очерке невозможно отдать должное богатству лирического творчества Шелли. Несомненно лишь, что именно в итальянский период создано все лучшее, что ему предназначено было создать: Италия вдохновляла его так, как не могла вдохновить родная страна, не знавшая ни таких солнечных пейзажей, ни такой изысканности архитектуры и живописи.

Воспоминания о героическом прошлом, восхищение природой и искусством, сострадание трагедии народа и мечты о его возрождении определяют для Шелли то единство мысли и переживания, которое позволяет ему увидеть в Италии будущего воплощение своего социального, нравственного и эстетического идеала. Торжество его, по мысли поэта, отстранит уродство реальной жизни, в которой господствует анархия — «бурное море королей, священников и рабов» — «the tempestuous sea / Of kings, and priests, and slaves» («Ode to liberty», 127—128). Шелли восклицает: «О Италия! Собери всю кровь своего сердца! Победи чудовищ, которые превращают твои священные дворцы в свои берлоги» — «O Italy, / Gather thy blood into thy heart! repress / The beasts that make their dens thy sacred palaces» (Ibid., 209—211).

Поэтический идеал Шелли осуществится тогда, когда Италия, ныне «потерянный рай», станет «возвращенным раем». Отсюда двойной характер образов в его итальянских стихах. В одних, овеянных трагизмом, подчеркивается противоречивость, совмещение противополо-

ложностей, как в стихотворении «О леонардовской Медузе», построенном исключительно на сталкивании страха и очарования («tempestuous loveliness of terror»), ужаса и красоты, которые одинаково божественны («horror and... beauty are divine»), света, который страшнее мрака («a light more dread than obscurity»). По ощущению Шелли, музыка красоты, проникающая в застывший мрак боли, очеловечивает и гармонизирует («It is the melodious hue of beauty thrown / Athwart the darkness and the glaze of pain / Which humanize and harmonize the strain» («On the Medusa», 13—15).

В других образах, напротив, раскрывается вожделенный идеал единства, согласия, взаимопроникновения всего, что прекрасно, утверждению которого в поэзии Шелли помогла Италия. Так, описывая Анархию, наступающую на восставший Неаполь с севера и, «подобно Хаосу, рассотворяющую творение» — «Like Chaos o'er creation, uncreating» («Ode to Naples», 138), Шелли взывает к глубочайшей Любви, Великому духу, который правит и движет всем сущим на итальянских берегах... духу красоты — «Great Spirit, deepest Love! / Which rulest and dost move / All things which live and are within the Italian shores... Spirit of Beauty!» (Ibid., 149—151, 155).

Равнодушие Шелли к частностям, к индивидуальным деталям в последние годы исчезает. Отчасти тому причиной растущая зрелость поэта, постепенно приближающегося к синтезу общего и единичного, отчасти — его восторженный интерес к Италии, отчасти, и, быть может, более всего, то, что она сама и все с нею связанное приобретают для Шелли символический смысл. Она — поруганная красота, которую должны воскресить сильные духом, те, кого вдохновляет поэзия.

Неудивительно, что итальянские пейзажи Шелли — это пейзажи его души. Те или другие подробности — не только объективированные выражения или аналоги переживаний, но и их символы. Так, в его глазах «лучи утра поникли, мертвые, на башнях Венеции, подобно ее давно ушедшей славе» — «And the beams of morn lie dead / On the towers of Venice now, / Like its glory long ago» («Lines written among the Euganean hills», 211—213). Вопреки обычному представлению, мир природы, мы видели, уподоблен островкам, мир скорби людской — безбрежному океану. Вой вихря напоминает поэту вопли побежденного города, когда король-победитель скачет посреди торжества братоубийц: «Or the whirlwind up and down / Howling like a slaughtered town, / When a king in

glory rides / Through the pomp of fratricides» (Ibid., 56—59).

Символична также параллель между океаном, которому постепенно суждено поглотить Венецию, и океаном горя и тирании, разрушающим ее величие. Символом единства духовного и физического, неотделимого для Шелли от истинно прекрасного, является соединение в облике Венеции реального, зримого очарования и «идеального» ореола, которым окружил ее Байрон, когда жил и пел в ее стенах.

Символ нередко вырастает у Шелли из сравнения. Так, символ грядущей победы красоты Шелли видит в солнце — оно парит в небесах, подобно крыленной мыслью свободе — «the sun floats up the sky / Like thought-winged Liberty» (Ibid., 206—207). Этот тип сравнения обычен для поэтики Шелли, склонного объяснять явления природы с помощью явлений психологии; ср.: «a wandering wind crept by / Like an unwelcome thought» («The pine forest of the Cascine near Pisa», 109—110). Конкретное он уподобляет более абстрактному: «the autumnal leaves like light footfalls / Of spirits» («Ode to Naples», 2—3); «There streamed a sunbright vapour, like the standard / Of some aethereal host» (Ibid., 45—46); «the city's voice itself, is soft like Solitude's» («Stanzas written in dejection near Naples», 9); «this day... Will linger, though enjoyed, like joy in memory yet» (Ibid., 43—45); «sails are folded like thoughts in a dream» («The boat on the Serchio», 2).

В итальянских стихах, особенно насыщенных образами, чрезвычайно распространена отмеченная выше синестезия, то есть соединение в образе данных, добытых разными органами чувств: «a mingled close / Of wild Aeolian sound, and mountain odour keen» («Ode to Naples», 24—25); «a winged sound of joy and love and wonder» («Ode to Liberty», 84); «And the light and smell divine / Of all flowers that breathe and shine» («Lines written among the Euganean hills», 380—381).

Образы Шелли отличаются динамизмом, в его изображении все движется, изменяется, преобразуется: «the moon... like an albatross asleep, / Balanced on her wings of light, / Hovered in the purple night, / Ere she sought her ocean-nest» («Lines written in the bay of Lerici», 2—7); «the tempest fleet / Hurries on with lightning feet» («Lines written among the Euganean hills», 11—12); «the sun upsprings behind» (Ibid., 100); «the infant Frost has trodden / With his morning-winged feet» (Ibid., 416—417); «the Serchio twisting forth... leads through the dead chasm/

The wave that died the death which lovers love, / Living in what it sought» («The boat on the Serchio», 115—119).

В самые последние годы поэтическое зрение Шелли обостряется. Он учится видеть красоту не только в прекрасном, но и в обыкновенном, не переставая воспринимать все частности как проявления единого, великого, как отсвет рая, — того, что возвратится с отвоеванной свободой. Его сияние падает и на самые точные пейзажи Шелли, как например описание «замученных бурями сосен, стволы которых переплелись, как змеи» — «tortured by storms... With stems like serpents interlaced» («The pine forest of the Cascine near Pisa», 55—56).

Постепенная конкретизация образов была закономерной для Шелли, но Италия дала его развитию в этом направлении могущественный толчок. Осмысление ее природы, искусства и исторических судеб стало основой зрелого творчества поэта.

¹ О влиянии «Триумфов» Петрарки на «Маскарад Анархии» см.: *White N. I. Shelley: In 2 vol. New York, 1947. Vol. 2. P. 294; об источниках образов см.: Hodgart P. A preface to Shelley. London; New York, 1985. P. 46—47.*

² Приводим для сравнения строфу II у Шелли и слова гимна:

Гимн

God save our noble King.
God save our gracious King.
God save the King!
Send him victorious,
Happy and glorious
Long to reign over us,
God save the King.

Стихотворение Шелли

See, she comes throned on high,
On swift Eternity!
God save the Queen!
Millions on millions wait,
Firm, rapid and elate,
On her majestic state!
God save the Queen!

³ Варианты этой песни показывают, какая большая работа стоит за ее обманчивой простотой и легкостью. Во фрагменте «What men gain fairly — that they should possess» любопытна мысль: тот, кто силой оружия или обмана овладел чужим, может быть лишен его — подобно тому, как у вора можно отнять краденую одежду, оставив его в наготе позора («the nakedness of infamy»). Шелли протестует против насилия, но ратует за сопротивление! См. также фрагмент «To the people of England».

⁴ Обратим внимание на некоторые интересные оттенки позиции Шелли: среди зол он называет религию, но упрекает ее... за внутреннюю пустоту: в ней нет Бога и нет Христа. Как мы уже знаем, Шелли чтит Христа и считал, что церковь искадила его учение в интересах правящих классов; в религии же он видел лишь мертвую схему. Создав поистине убийственную картину Англии, Шелли тем не менее подчеркивает, что повинные в страданиях народа «пьявки» отвалятся сами собой, «ослепнув в крови, без единого удара» — «blind in blood, without a blow» — на этом он настаивал и в «Маскараде Анархии».

⁵ Об оригинальности метрических опытов Шелли см.: *Saintsbury G. The prosody of the 19th century // The Cambridge history of English literature. Cambridge, 1933. Vol. 13. P. 236—237.*

⁶ Американский исследователь Фогль объясняет, что, хотя, естественно, нет веток ни в небе, ни в море, но у Шелли «облака возникают из сплечения неба и моря так же органично, как листья растут на дереве» (*Fogle R. H. The imagery of Keats and Shelley. Chapel Hill, 1941. P. 266; см. также: Gerard A. S. The unextinguished hearth // English romantic poetry. Univ. of California press, 1968; см. также: «ветер гонит облака так же легко, как осенние листья, он отрывает их от неба, как листья от ветвей; облака возникают из испарений, которые поднимаются от океана к небу». Клименко Е. И. Стиль Шелли // Клименко Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959. С. 225.*

⁷ Отметим, что в знаменитом переводе «Оды к западному ветру» Б. Л. Пастернак пропустил эту строку. Почему? Не показалась ли она ему чересчур личной и обнаженно откровенной?

⁸ См.: *Fogle R. H. The permanent pleasure. Univ. of Georgia press, 1974, P. 68.*

⁹ Ср.:

Shelley

Better than all treasures
That in books are found
Thy skill to poet were,
thou scorner of the ground!

«To a skylark».

Wordsworth

Books! 'tis a dull and endless strife:
Come, hear the woodland linnet,
How sweet his music: on my life
There's more of wisdom in it.

«The tables turned».

¹⁰ См.: *O'Malley G. Shelley and synesthesia. Northwestern univ. press, 1964; Images of Romanticism: Verbal and visual affinities / Ed. by K. Kroeber. New Haven; London, 1978. P. 189—190.*

¹¹ См. например, строфу 18: «We look before and after, / And pine for what is not: / Our sincerest laughter / With some pain is fraught; / Our sweetest songs are those that tell of saddest thought».

¹² См.: *Anderson E. Harmonious madness: A study of musical metaphors in the poetry of Coleridge, Shelley and Keats // Salzburg studies in English literature. 1975. 12. P. 223.*

¹³ После поражения неаполитанской революции Шелли пишет Байрону о своем горьком разочаровании и добавляет: «Я цепляюсь за нравственную и политическую надежду, как утопающий за обломок доски» (*ShL, II, 290*).

¹⁴ См.: *Cameron K. N. Shelley: The golden years. Cambridge (Mass.), 1974. P. 372.*

¹⁵ См.: *Barrell J. Shelley and the thought of his time. New Haven, 1947, P. 93—103.*

¹⁶ См., например: *Perkins D. The quest for permanence. Cambridge (Mass.), 1959. P. 166—169.*

¹⁷ Разбор «Строк, написанных среди Евганейских холмов» см.: *Grabo S. The magic plant. P. 260—264.*

¹⁸ С «Евганейскими холмами» по времени и настроению связаны стихи «Обращение к горю» («Invocation to misery») и «Стансы, написанные близ Неаполя в часы уныния» («Stanzas written in dejection near Naples»).

¹⁹ Поневоле вспоминаются строки Уильяма Блейка:

А от проклятий и угроз
Девчонки в переулках мрачных

Чернеют капли детских слез
И катафалки новобрачных.

«Лондон» (перевод С. Маршак).

20 Критики указывали на влияние Кольриджа, проявившееся в «Монблане» Шелли, но, насколько нам известно, о значении для него «стихотворений-бесед» до сих пор не говорилось.

21 I. «The warm sun is failing, the black wind is wailing, / The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying, / And the Year / On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead, / Is lying. / Come, Months, come away / From November to May, / In your saddest array; / Follow the bier / Of the dead cold Year, / And like dim shadows watch by her sepulchre.

II. The chill rain is falling, the nipped worm is crawling, / The rivers are swelling, the thunder is knelling / For the Year; / The blithe swallows are flown, and the lizards each gone / To his dwelling; / Come, Months, come away; / Put on white, black and gray; / Let your light sisters play — / Ye, follow the bier / Of the dead cold Year, / And make her grave green with tear on tear». — См. Приложение.

22 С этими тремя погребальными песнями перекликаются «Погребальная» («The dirge»), завершающая похвостательное стихотворение «Джиневра» («Ginevra», 1821), да еще малоизвестное четверостишие:

По музыке мертвой грубо
Ветер заплачку поет;
Где нежные были губы,
Холодный червяк ползет.

The rude wind is singing
The dirge of the music dead;
The cold worms are clinging
Where kisses were lately fed.

(Перевод Н. Д.)

23 Ср. признание поэта в одном из последних писем: «Я на краю пропасти» (ShL, II, 436).

24 Подробный анализ этого стихотворения см.: Дьяконова Н. Я. Percy Bysshe Shelley // Дьяконова Н. Я. Аналитическое чтение. Л., 1967. С. 147—151.

25 Приведем малозамеченные, но от того не менее удивительные строчки из послания «To Edward Williams», 1821: «Как сердце от любви, так гибнут волны, / У моря на груди разбившись, в пене / Найдя покой безмолвный (перевод Н. Д.) — «The sleepless billows on the ocean's breast / Break like a bursting heart, and die in foam, / And thus at length find rest». Со своей стороны, Эдвард Уильямс оставил очень интересный отзыв о Шелли: «Шелли, несомненно, человек поразительной гениальности; его лицо необыкновенно молодо, его манера приятна и доброжелательна; он полон жизни и веселья. Он изумительно владеет языком и с удивительной легкостью говорит на самые темные и отвлеченные темы; его речь близка поэзии, ибо он видит все в самом странном и восхитительном свете: если бы он писал так, как говорит, он имел бы большой успех». (Цит. по: King-Hele D. Shelley: His thought and work. London; New York, 1960. P. 316).

26 Джейн Уильямс действительно обладала кое-какими медицинскими познаниями и пыталась лечить Шелли. О Джейн Уильямс как «музе» Шелли, см.: Reach W. Shelley's last lyrics // Keach W. Shelley's style. New York; London, 1984. P. 203.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За свою краткую жизнь в искусстве, длившуюся немногим более десяти лет, Шелли прошел долгий и трудный путь. Этот путь вел от наивных юношеских иллюзий, внушенных ему поверхностно-материалистическими воззрениями и оптимизмом просветителей, к мучительным поискам, посвященным облегчению тяжелой участи смертных, в возможность которого Шелли все меньше и меньше верил. Расстояние между прямолинейным утопизмом «Королевы Мэб» и трагической диалектикой «Эллады», между первым и последним из законченных произведений поэта, так велико, что нельзя не удивляться, как Шелли удалось преодолеть его за такой короткий срок.

В своей художественной деятельности Шелли развивался в общеромантическом русле, сосредоточивая в своем творчестве проблемы всемирные и — отчасти — вне-временные: соотношение человека и общества, человека и природы, художника и мира. Как и другие романтики, Шелли решал эти вопросы в произведениях, нарушающих установленные классицистами границы жанров: он создал эпические поэмы, в которых господствует лирическое начало («Восстание Ислама»), и лирические драмы, обобщающие реальные политические события («Эллада»); он создал драмы символические, основанные на мифологических сюжетах («Освобожденный Прометей»), и историко-психологические, подобно «Ченчи» и незавершенному «Карлу I».

Особенного многообразия, далеко выходящего за рамки принятого в те годы, достиг Шелли в лирике, социально-политической и исповедальной, абстрактно-философской и интимно-доверительной. В свободном обращении с жанрами и их разновидностями Шелли сходится с другими романтическими поэтами. Достаточно вспомнить Вордсворта с его «шекспиризирующими» тра-

гедиями, лирико-философскими поэмами и простонародными балладами.

В своем творчестве Шелли проявил себя как человек, отчасти выходящий за пределы своего времени, но все же в существенных чертах ему принадлежащий и им рожденный. Из великих романтиков только он понял, что писатели одной эпохи, как бы они лично друг к другу ни относились, между собой более или менее тесно связаны и схожи. Такое сходство, мы видели, Шелли находил между двумя взаимно враждебными поэтами — Вордсвортом и Байроном. И сам он имел черты общности с ними обоими. С Вордсвортом Шелли сближала озабоченность судьбами простых людей Англии, с одной стороны, и острый интерес к проблемам формы и стиля — с другой. С Байроном он был связан единством политической позиции, сочувствием движению за свободу, где бы оно ни происходило. Сюжет, тема, трактовка у них нередко близки (ср. «Прометеев» Байрона и Шелли, «космический» полет в «Королеве Мэб» и в «Каине», «Песню к англичанам» и «Песню луддитов», стансы Байрона — «Ни одна не станет в споре» — и стихотворение Шелли «Поющей Констанции», итальянские мотивы в творчестве обоих поэтов).

Черты общности между Шелли и поэтами, одновременно близкими и далекими, были бы невозможны, если бы в его творчестве не соединились важнейшие аспекты английского романтизма:¹ философичность, культ поэзии и неограниченных познавательных возможностей, доступных ей благодаря воображению, которое отличает поэтов от других людей, углубленный интерес к внутренней жизни человека, сознание того, что эта жизнь несводима к простейшим реакциям на внешние впечатления.

Как и другие романтики, Шелли был последовательным антиклассицистом, не приемлющим свойственные классицизму дидактизм и рациональную прямоту поэтического выражения. Единственное среди них исключение представляет Байрон, который в классицизме искал воплощение этического и эстетического идеала.²

Рационалистической ясности классицистской литературы противопоставляется в теории романтиков стихийный, природный гений Шекспира. Защита его от обвинений в необузданности, дикости, попирании принципов изящного началась еще во второй половине XVIII в. не только в Англии, но и в Германии (Лессинг, Гердер, Гете) и достигла кульминации в сочинениях романтиков. Главным апологетом Шекспира был в Англии Кольридж, прочитавший несколько циклов чрезвычайно

популярных в начале века лекций о великом драматурге.³ Книги и эссе его учеников, Уильяма Хэзлитта и Чарльза Лэма, также помогли романтическому культу Шекспира утвердиться в Англии. Разделял общеромантические чувства к Шекспиру и Шелли. Свой почтительный восторг он выразил и в критических сочинениях, и в «шекспировской» трагедии «Ченчи».

Шекспир воспринимался романтиками как часть блестящей эпохи, когда человечество освобождалось от моральных и религиозных ограничений средневековья и утверждало суверенные права личности. Увлекались романтики не только Шекспиром, но и его современниками и предшественниками и не только в Англии, но и в Италии и Испании. Велико было значение Италии эпохи Возрождения для романтиков младшего поколения — Байрона, Китса и особенно Шелли. Он, как мало кто из его современников, знал ее литературу, вдохновлялся ее поэтами. В последние годы он наряду с великими итальянцами изучал и переводил Кальдерона.

Но, пожалуй, наибольшее значение имел для Шелли Мильтон. Преклонялись перед ним и все другие романтики: Блейк, Кольридж, Вордсворт, Скотт, Байрон, Китс. Одинаковое восхищение вызывали и гражданское его мужество, и его нравственный облик — облик человека неподкупного, преданного долгу писателя и патриота. По мнению романтиков, он придал английской поэзии блеск и глубину, обогатив ее близостью к великому эпосу античности, создав произведения, достойные стать рядом с поэтами Гомера и Данте.

Через Мильтона, через поэзию английского и итальянского Возрождения английские романтики приобщаются к античной литературе, тем отдавая дань общеевропейской романтической идеализации античности. Увлечение Шелли было более глубоким и философски обоснованным, чем у кого бы то ни было из его английских современников: он один в подлиннике читал греческих философов и трагиков, один переводил их на английский язык. Однако, не равняясь с Шелли в своем постижении античности, и Вордсворт, воспевший в «Прогулке» прекрасные древние мифы, и Кольридж, вслед за Шлегелями восхвалявший античную драму, и Китс, писавший поэмы на античные сюжеты, и Байрон, изучавший римских авторов, переводивший латинские стихи и отдавший жизнь за Грецию, и поклонник греческой древности У. С. Лэндор, сочинявший стихи на латинском языке, — все они видели в возрождении античной культуры путь к обновлению современной цивилизации.

Романтики не были, как известно, «учредителями» культа античности — он ярко проявился уже в искусстве и теоретических сочинениях классицистов, настаивавших на возвращении к античным нормам красоты, к совершенству и гармонии искусства древних греков и римлян. У романтиков, однако, проблемы формально-технические имеют вторичное значение. Им нужны не формы, не правила, а универсальные идеалы человечности, сохранившиеся, по их глубокому убеждению, вечный смысл.

Восторженное отношение к классическим образцам романтики совмещали с вниманием к народному творчеству, в котором видели источник живой поэтичности, возможность приблизиться к своему народу. Шелли был наименее чувствителен к этой стороне романтических исканий, характерной для старших поэтов — Блейка, Вордсворта, Кольриджа, Скотта и, в меньшей степени, для младших — Байрона, Китса. Шелли же, по-видимому, был слишком поглощен напряженной умственной жизнью, философией, миром книг и идей, больше стимулировавших его творчество.

Поэзия Шелли, как мы видели, покоится на прочнейших основах мировой, в том числе и английской, культуры, на традициях Возрождения, Мильтона, Просвещения, предромантизма, на опыте современных ему писателей. Если вспомнить о том, как упорно Шелли изучал философию, историю, искусство, поэзию, станет ясно, что творчество его менее всего было спонтанным, инстинктивным; знаменитая формула: «*Ich singe, wie der Vogel singt*», — составляет полную противоположность его манере писать. В этом отношении, впрочем, Шелли не был исключением. По сути дела романтики даже в большей степени, чем порицаемые ими за книжность классицисты, опирались на литературные источники, хотя основной творческий импульс они получали не от книг, а от самой жизни. Так, «Адонаис» Шелли, как показывает анализ, не может быть понят вне обширного историко-литературного контекста, однако вырастает поэма из жизни, из чувства трагического одиночества в мире, где истинным поэтам места нет.

Подчеркивая «книжный» характер романтизма, обусловленный протестом против господствующих литературных течений, мы как будто вступаем в противоречие с традиционным представлением о романтической поэзии как поэзии сердца, поэзии иррациональной и нерегламентированной. Противоречие это кажущееся: романтикам нужно было завоевать право так писать, отстоять его в неутихавшей полемике. В статьях, книгах,

письмах, заметках они формулировали свое доверие к эмоциям, логически обосновывали свое эмоциональное освобождение.

Можно сказать, что в своих творениях они сознательно включали спусковой механизм — высвобождали стихию чувства, а в эстетических декларациях рассуждали о проделанных опытах. Теоретическая мысль и художественная практика составляют единство: Вордсворт и Кольридж долго вели сложнейшие литературные споры, прежде чем опубликовали свои простые, немудрящие лирические баллады; Китс писал проникновенно искренние стихи, а идею о том, что поэзия должна появляться так же естественно, как листья на дереве, излагал в письме к «другу-стихотворцу», полном абстрактных «аксиом».

Вряд ли найдется много писателей, кто бы составил столько манифестов и деклараций, сколько их написали сторонники спонтанности и непосредственности творчества. Вопреки заявлениям романтических поэтов, творчество было для них плодом не только «сердца горестных замет», но и «ума холодных наблюдений». Из глубин внутреннего мира изливались произведения, авторы которых сознательно давали волю эмоциям, хорошо понимая, что они делают и зачем.

Синтезом эрудированной философичности с предельной искренностью самовыявления была поэзия Шелли. Вера его в миссионерскую и просветительскую природу творчества была настолько всеобъемлющей и захватывающей, что спасала лучшие его стихи от поучительности, почти неизбежной для человека с таким властным чувством своей правоты и обязанности сделать ее достоянием ближних. Слияние прозелитизма с остротой непосредственного переживания порождает свойственную поэтической речи Шелли силу убеждения.

Редкая для любой эпохи образованность, позволившая поэту вобрать в себя научные и художественные завоевания с лишним двух тысячелетий, помогла ему настолько ассимилировать многообразные культурные пласты, что поэзия его, не утратив свежести и самобытности, обрела особую глубину. В сочетании верности традиции и эмансипации от нее, восприимчивости к влияниям и оригинальности, теоретичности и непосредственности, вдохновения и кропотливого труда, наставительности и пылкой исповеди, революционного стремления переделать мир и неприязни к насилию, к жестокости — в этом сочетании мы видим ключ к личности и поэтическому миру Шелли.

Особенно подчеркнем его искренность и естественность — и в жизни, и в поэзии. У Байрона и в том, и в другом нередко проявлялось желание играть роль, принять позу; даже свои дневники и письма он предназначал для потомства и писал в какой-то степени «на публику»; Вордсворт сознательно строил свой образ, в котором многое определялось категорией долга и «предвикторианским» узким кодексом нравственности; личная и творческая жизнь Кольриджа подвергалась деформирующему воздействию опиума, а Китс, во многом близкий Шелли, прежде всего — самозабвенной преданностью своему литературному делу, — умер после одного года непревзойденного расцвета! Шелли более всех своих литературных современников воплотил в себе органическую цельность природы, гармоническое единство человека и художника. Он создал поэзию подвига, самопожертвования, поэзию, в которой претворились мечты о всеобщей радости («Восстание Ислама», «Освобожденный Прометей»); он вписал новые самоаналитические страницы в предпринятую Вордсвортом и Кольриджем «историю души», историю созревания сознания («Аластор», «Принц Атаназ», «Джулиан и Мадало», «Эпипсихидион»).

* * *

Поэтическая новизна Шелли особенно наглядно проявляется в его элегии на смерть Джона Китса. Как мы пытались показать, элегия эта — дань традиции, восходящая к античности и к элегии Мильтона «Лисидас». Шелли использует канонические приемы, но подчиняет их замыслу оригинальному и все преобразующему. В элегию вторгается инвектива против бесчеловечности общества, которое доводит прекрасных поэтов до того, что они становятся объектом горьких сожалений. Инвектива и элегия взаимно усиливают друг друга; традиционное оплакивание мертвого переходит в оплакивание собственной судьбы, в романтическую исповедь и в то же время — в обвинение эпохе.

Личный, исповедальный характер носит значительная часть лирики Шелли. Она проникнута политической страстью, ставшей доминантой его внутренней жизни и постепенно слившейся со всем строем его чувств. Богатство тем, видов, форм, размеров, интонаций в стихах Шелли поистине неиссякаемо. Богатство это отражает богатство духовного мира автора; ему доступно все, все для него — открытая книга: природа, любовь, дружба, искусство,

философия, литература, судьбы мира, прошлое, настоящее, родная страна и чужбина.

Пожалуй, тематическим стержнем его поэзии можно считать скорбь о разрыве между идеалом и действительностью, жажду преодолеть этот разрыв любой ценою, надежду на все то в человеческой природе, что может откликнуться на призыв добрых и мудрых и утвердить их могущество на земле. Единство общественных и личных устремлений Шелли определяет новизну его лирики. Как уже отмечалось, он охотно возвращается к испытанным античным формам, но дает им новую жизнь: в греческой трагедии хоры выражают приговор народа, у Шелли же — его личные чувства и мечты о будущем человечества («Освобожденный Прометей», «Эллада»). Новым и ярко индивидуальным является и характер символики поэта, более, чем у других романтиков, подчиняющей себе и частные детали, и общий замысел, конкретные наблюдения и обобщающие идеи.

Новизна и богатство образов, символики, всего строя художественного мышления Шелли отражены и в новизне и богатстве его поэтической техники. Ни у кого из великих романтиков мы не найдем такого изобилия метрических образцов, такого виртуозного чередования размеров, такого разнообразия в строении строфы. Хотя в последние, 1820—1822 гг., Шелли тяготеет к простоте поэтической речи, в целом его поэтика — это поэтика сложной метафоры и символа; они следуют быстрой чередой, развиваясь одна за другой по законам ассоциативного мышления.

Символ для Шелли, по его собственному определению, есть путь к замене слов, стертых обыденным словоупотреблением, свежим многозначным образом, возводящим каждое понятие к новому контексту.⁴ Таков символ огня, похищенного Прометеем для людей, или весны, оплакивающей Адонаиса, и сотни других. Символы Шелли связаны с великими стихиями и явлениями природы — морем, ветром, огнем, небом, землей, рекой, солнцем, луной. Все они вновь и вновь повторяются, вступая в новые и новые сочетания. Они очеловечиваются, приобретают индивидуальные черты и сопоставляются с явлениями внутренней жизни человека. Это придает поэзии Шелли неповторимую духовность.

Необычность этой символики усиливается тем, что она отражает душевный опыт человека необычного, выходящего за пределы нормальных человеческих возможностей. Все в самом Шелли удивительно, все удивительно в его творчестве: альтруизм, жертвенность, нравственная

чистота, мужество, способность понимать и прощать. Вероятно, поэтому читатель его сочинений чувствует себя перенесенным на высоту, где господствует несколько разряженная атмосфера, где словно не хватает кислорода. Рисуя самый сложный из населяющих его произведения образов — Беатриче Ченчи, — стремясь отнять у нее «идеальность» и приблизить ее к слабым и грешным женщинам, Шелли тем не менее вопреки своему первоначальному намерению, но в соответствии со строем своих чувств, создал героиню внешне и внутренне прекрасную, осмысляющую совершенное ею преступление как справедливое возмездие.

Нравственная высота поэзии Шелли является одной из главных причин недостижимости, а иногда — просто непонятности его произведений для «среднего» читателя. Другой, пожалуй, не менее важной причиной служит невыполнимость целей, которые он перед собой ставил. По его словам, метафоры передают ранее не воспринятые аспекты истины.⁵ Стихи его запечатлевают порыв к недостижимому, трудно воображаемому. Отсюда их напряженность, затрудненность, нагнетение синтаксических, лексических и образных излишеств, передающих более стремление, чем осуществление.⁶

Поэзия Шелли была поэзией лихорадочных поисков, неустанных попыток сотворить новые средства, чтобы передать еще не выраженное и, как ему в минуты отчаяния казалось, невыразимое. Тесно связанная со своим временем, она вместе с тем во многом выходила за его пределы, опережала его словесные возможности, воспринималась как чуждая, непонятная речь пришельца с иной планеты.

Новейшие историки опровергают распространенное мнение о полной прижизненной неизвестности творчества Шелли;⁷ критика тотчас заметила его — среди града поношений слышались нередко и одобрительные голоса. Но, бесспорно, до читателя он, пока был жив, почти не доходил. С конца 1820-х годов Шелли, как и Китсом, стали интересоваться молодые поэты, среди которых особенно заметны Теннисон и его друзья. Очень много для ознакомления читающей Англии с произведениями покойного мужа сделала Мери, подготовившая посмертные издания 1824 и 1839 г., с комментариями, чрезвычайно важными, хотя и не во всем точными. После ее смерти за популяризацию Шелли взялись молодые Шелли, сын поэта Перси Флоренс и особенно его жена, леди Шелли. Они поддерживали связь с теми, кто писал о поэте в жур-

налах — в 1850—1860-х годах их было немало — и кто способствовал созданию «Общества по изучению Шелли» («The Shelley society»).

Первое подлинно широкое признание пришло к Шелли в 1840-х годах, когда его политические стихи стали песнями английских чартистов.⁸ Самый образованный и талантливый из чартистских поэтов Эрнест Джонс был хорошо знаком не только с лирикой, но и с крупными символическими поэмами Шелли и подражал им в своей поэме «Новый мир» («The new world», 1851).⁹ Поэты-чартисты сознательно опирались на художественный опыт Байрона и Шелли.¹⁰

Горячим почитателем Шелли был Роберт Браунинг, посвятивший ему стихи, написавший о нем статью «О поэте объективном и субъективном» и развивавший символические тенденции его поэзии в собственном творчестве. Ранние поэмы Браунинга «Полина», «Парацельс», «Сорделло» многим обязаны Шелли. В «Кольце и книге» — «The ring and the book» (1869) злодей-супруг невинной Помпилии наделен чертами Франческо Ченчи. Сложность поэтического мышления Браунинга, затрудненность его языка приводили к обвинениям в непонятности, очень сходным с теми, которые предъявлялись самому Шелли. Гуманизм и космополитизм Браунинга, сострадание к угнетенным, дома и за границей, роднили его с предшественником.¹¹

В своем восприятии Италии Браунинг и его жена Элизабет Баррет-Браунинг также следовали Шелли. Не меньше повлиял он в этом смысле и на Алджернона Суинберна, поэтические сборники которого «Стихи и баллады» — «Poems and ballads» (1866) и особенно «Песни перед восходом солнца» — «Songs before sunrise» (1871), воспевающие итальянское национально-освободительное движение, многим обязаны не только Гюго, как всегда указывается, но и Шелли.¹² К нему обращено одно из стихотворений «Песен перед восходом солнца». Повидимому, Суинберн был также многим обязан символическому, метафорическому строю лирики Шелли, ее музыкальности и многообразию. Истинный виртуоз стиха, Суинберн, однако, не обладал ни глубиной, ни последовательностью Шелли и очень скоро отрекся от своих революционных увлечений.

Пылким почитателем и последователем Шелли был незаслуженно мало известный у нас Джеймс Томсон, автор поэмы «Шелли», в которой именовал его «голосом правды среди мира, полного лжи, голосом надежды среди мира, полного отчаяния».¹³ Влияние Шелли ощущается и

в «Демократических сонетах» — «Democratic sonnets» (1881) У. М. Россетти и в сочинениях Джона Рескина об искусстве.¹⁴

Чрезвычайно велик был авторитет Шелли среди поэтов-социалистов 1880-х годов начиная от самого выдающегося из них, Уильяма Морриса, и кончая поэтами сравнительно мало известными, такими, как Джеймс Джойнс и Генри Солт. Последний в своей книге «Перси Биш Шелли, поэт и пионер» (*Salt H. Percy Bysshe Shelley. Poet and pioneer*, 1896) вслед за Элеонорой и Эдуардом Эвелингами, авторами брошюры «Социализм Шелли» («*Shelley's socialism*», 1888), воздал должное общественному значению его творчества.¹⁵

Энергичным пропагандистом Шелли, радикала и социалиста, был Бернард Шоу,¹⁶ испытавший сильное влияние его идей, покоренный его тревогой об уделе человека в «вывихнутом мире» и так же горячо, как он, веривший в слово — источник духовного возрождения рода людского.

На рубеже нового столетия символизм поэзии Шелли повлиял на Йейтса и Джойса, а позднее опыт его политических стихов и поэм использовался писателями «красных тридцатых» — У. Х. Оденем, С. Спендером, С. Д. Льюисом, Д. Корнфордом и другими.

В России Шелли был открыт позднее, чем Байрон.¹⁷ Причиной была сравнительно малая известность его на родине, отсутствие переводов его произведений на французский язык, знакомый русскому образованному обществу много лучше, чем английский. Хотя первые упоминания о Шелли в русской печати относятся к середине 1820-х годов, касаются они, как правило, не столько его поэзии, сколько дружбы с Байроном. Начиная с 1830-х годов статьи о Шелли становятся все более обстоятельными; многие из них дают русским любителям литературы весьма точное представление о жизни и творчестве поэта. О Шелли сочувственно отзываются Белинский, Герцен, Чернышевский, Писарев.

На русском языке Шелли впервые «заговорил», по видимому, в 1849 г., когда в № 3 «Сына отечества» было опубликовано его замечательное стихотворение «К ***» («Слишком часто заветное слово людьми осквернялось») в переводе А. Бородина. В 1864 г. П. И. Вейнберг перевел трагедию «Ченчи»; позднее, в 1873 г., Д. Минаев осуществил полный перевод «Освобожденного Прометея». В конце века число переводов из Шелли заметно возрастает.¹⁸ Однако переводы эти, включая талантливый и самый

полный из ныне существующих перевод К. Д. Бальмонта,¹⁹ не дают возможности судить о подлинных достоинствах поэзии Шелли. Неудачи переводчиков связаны прежде всего с огромными потерями, возникающими при передаче необычайно насыщенной речи Шелли на русский язык, слова которого в два-три раза длиннее английских.

В советское время к Шелли обращались такие корифеи поэтического перевода, как Б. Пастернак и С. Маршак; много переводили из него В. Левик, В. Рождественский, К. Чемена и другие. Несмотря на отдельные творческие успехи (среди бесспорных удач назовем хотя бы перевод «Оды к западному ветру», выполненный Пастернаком), с горечью приходится признать, что полноценного художественного перевода великого английского поэта на русский язык, — перевода, который позволил бы говорить о рождении «русского Шелли», — все еще не существует. Создание его — дело будущего.

Творчеству Шелли посвящена ныне обширная научная литература. Среди книг о нем есть немало капитальных, интересных, богатых фактическим материалом трудов, анализирующих многообразные аспекты его литературной деятельности. Есть, однако, среди исследований и такие, которые страдают одностороностью, субъективизмом, а подчас и откровенной предвзятостью оценок. Западные ученые, как правило, сосредоточивают свое внимание на идеалистических тенденциях в воззрениях поэта, советские историки литературы необоснованно настаивают на истолковании его позиции как материалистической, атеистической и последовательно революционной.

Хотя философские взгляды Шелли отличаются от чистого идеализма системы Кольриджа, поскольку он заявлял, что нельзя считать материю порождением духа, но он называл условным разграничение между реальными предметами и их мысленными коррелятами и верил во влияние духовного начала на формы материального мира. Не был Шелли и последовательным атеистом, во всяком случае — в зрелые годы жизни. С отвращением отвергая официальную религию, считая религиозный фанатизм и аскетизм враждебными человеку, Шелли, однако, обожествлял идеальную силу, стоящую за видимым миром, — силу любви, истины, красоты. Учение и личность Христа Шелли ценил очень высоко и этические концепции его безусловно в последние годы принимал.

Революционером Шелли был в том смысле, что будущее представлял себе только как следствие коренной, сверху донизу, переделки существующего

строю, при котором труд миллионов бедняков составляет основу богатства кучки праздных, удерживающих силой свое господство. Он верил, что если только ослабить гнет и дать народу свободно развиваться, он проявит талантливость и благородство. Вместе с тем Шелли неизменно осуждал насилие как способ добиться революционных преобразований. Он считал, что французская революция не привела к ожидаемым результатам именно потому, что прибегла к насилию — хотя и рассматривал ее в исторической перспективе видел в ней начало всеобщего движения за свободу, исключающее возможность полного возврата к старому.

Шелли всячески ратовал за сопротивление злу, но не такое, которое будучи насильственным, само превращается в зло. Именно эти стороны его миросозерцания привлекли таких разных людей, как Лев Толстой, Махатма Ганди, Бертран Рассел. Статья Толстого «К политическим деятелям» (1903) предваряется эпиграфом из Шелли: «Самая губительная ошибка, которая когда-либо сделана в мире, было отделение политической науки от нравственной».²⁰ Это — одна из любимых мыслей поэта.

К общеромантическому представлению о прекрасном как наиболее полном воплощении предмета, синтезированном воображением из переработанных впечатлений внешнего мира, Шелли добавил новые оттенки: прекрасно для него то, что включает борьбу — со всеми ее противоречиями, срывами и взлетами, — борьбу за счастье человека, за то, чтобы он мог наслаждаться щедрой красотой природы и свободного чувства.

Прекрасное как единство социального и природного, борьбы и покоя, страдания и радости, как выражение противоположности реального и должного, стремления и осуществления — это одна из главных эстетических идей Шелли, воплотившихся во всех его поздних произведениях. В соответствии с романтическими принципами эстетики поэта утверждение высокого идеала есть одновременно и отрицание того, что его искажает и унижает.

В преддверии двухсотлетия со дня рождения Шелли перечитаем его стихи. Постараемся отдать долг благодарности, не заплаченный ему современниками. Поверим его словам: поэты, такие, как Адонаис-Китс, — как сам Шелли, добавим мы, — не умирают. Их место рядом с властелинами мысли. Подобно душе Адонаиса, они сияют, как звезды, из обители бессмертных. Физическая смерть

их есть лишь начало новой жизни в вечности: юные герои «Восстания Ислама» сгорели в пламени, зажженном тиранами, но они воскресли, чтобы до конца времен царствовать в храме духа.

Шелли словно предвидел собственную судьбу. Он тоже — правда, после смерти — был предан огню, но его стихи и отражение их в созданиях других писателей живут в тысячах сердец. Это ли не бессмертие?

¹ См.: *Schulze E. J. Shelley's theory of poetry: A reappraisal. The Hague; Paris, 1966. P. 229—232.*

² См.: *Дьяконова Н. Я. Байрон в годы изгнания. Л., 1974. С. 80—81.*

³ См.: *Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тейлора Кольриджа // Кольридж С. Т. Избранные труды. М., 1987. С. 34—35.*

⁴ О «священном талисмани языка» Шелли пишет в одном из писем весной 1821 г. (см.: *ShL, II, 277—278*). Устами Земли в «Освобожденном Прометее» он утверждает: «Language <...> rules <...> a throng / Of thoughts and forms, which else senseless and shapeless were» (*PU, IV, 415—417*).

⁵ См.: *Baker J. E. Shelley's Platonic answer to a Platonic attack on poetry. Iowa City, 1965. P. 27. Ср.: «Поэзия передает не факты, а изысканные и летучие оттенки сознания» (*ShL, II, 277—278*).*

⁶ О характере образов зрелого Шелли см.: *Wilson M. Shelley's later poetry. Columbia univ. press, 1959. P. 107—128. Redpath T. The young romantics and critical opinion. 1807—1824. London, 1973.*

⁷ Критические отклики на творчество Шелли см.: *Shelley: The critical heritage / Ed. by J. E. Barcas. London; Boston, 1975; Fogarty N. Shelley in the 20th century // Salzburg studies in English literature. Romantic reassessment. 1976. 56.*

⁸ Подробнее см.: *Неупокоева И. Г. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 18—19; Ковалев Ю. Чартистская литература // История английской литературы. М., 1955. Т. 2, вып. 2. С. 86, 90, 92, 95, 126, 131, 152; Ковалев Ю. Литература чартизма // Антология чартистской литературы. М., 1956. С. 10, 17.*

⁹ Переиздавая эту поэму в 1857 г., Джонс назвал ее «Восстание в Индостане» по аналогии с «Восстанием Ислама» Шелли; см.: *Ковалев Ю. Литература чартизма. С. 129.*

¹⁰ См.: *Аринштейн Л. М. Прогрессивные общественно-политические тенденции в английской поэзии 50—70-х гг. XIX в. Ростов, 1963. С. 15; см. также: Duerksen R. A. Shelleyan ideas in Victorian literature. The Hague, 1966.*

¹¹ См.: *Клименко Е. И. Творчество Роберта Браунинга. Л., 1967. С. 9—12 и др.*

¹² См.: *Аринштейн Л. М. Прогрессивные общественно-политические тенденции... С. 84.*

¹³ Там же. С. 114—117.

¹⁴ См.: *Allott M. Attitudes to Shelley: the vagaries of a critical reputation // Essays on Shelley / Ed. by M. Allott. Liverpool, 1982. P. 3—30.*

¹⁵ Подробнее см.: *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. С. 342—350.*

¹⁶ Там же. С. 348—351; см. также: *Bornstein G. Yeats and Shelley. Chicago; London, 1970.*

¹⁷ Краткие сведения о судьбе Шелли в России см.: *Неупокоева И. Г.* Революционный романтизм Шелли. С. 28—38.

¹⁸ См.: *Никольская Л. И.* Шелли в России (Лирика Шелли в русских переводах XIX—XX вв.). Смоленск, 1972.

¹⁹ *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч.: В 3 т. / Пер. К. Д. Бальмонта, СПб., 1903—1907.

²⁰ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 35. С. 199. Ср.: «Мораль и политика могут рассматриваться только как части одной науки» (ShPr, 253); см. также: ShL, I, 223. *Young A.* Shelley and nonviolence. The Hague; Paris, 1979.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- ПСФ — *Шелли П. Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. Пер. З. Александровой / Под ред. А. А. Елистратовой. М., 1972
- ShPW — *Shelley P. B.* Poetical works / Ed. by T. Hutchinson. London, 1973
- ShPr — *Shelley's prose: or the trumpet of a prophecy* / Ed. by D. L. Clark. London, 1988
- ShL — *Shelley P. B.* Letters: In 2 vol. / Ed. by F. L. Jones. Oxford, 1964
- QM — «Queen Mab»
- IB — «Hymn to intellectual beauty»
- RI — «The revolt of Islam»
- PU — «Prometheus unbound»
- TL — «The triumph of Life»
- PMLA — Publications of the Modern language association of America

**ШЕЛЛИ
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

ИЗМЕНЧИВОСТЬ

Мы — словно облака, что при луне,
Мерцая зыбко, мчатся вереницей,
Но без следа исчезнут в вышине,
Когда вокруг плотнее ночь сгустится;

Иль струны лир забытых, что звучат
В порывах ветра, каждое мгновенье
Рождая новый музыкальный лад,
Согласный с каждым новым дуновеньем.

Мы спим — но сон наш отравляют сны.
Мы бодрствуем — раздумье нас тревожит.
Восторгом иль тоской упоены,
Беспечны иль задумчивы — все то же!

Ведь радость и печаль равно мгновенны,
Ведь так несхожи дни и скоротечны:
Проходит все, все в этом мире бrenно —
Изменчивость одна пребудет вечно.

1816

Перевод М. Куренной

V

Монблан блистает. И его вершина —
Недвижной, горней власти средоточье:
В ней все, что звук, и свет, и жизнь, и смерть.
Безлунной, долгой, одинокой ночью,
И днем слепящим, в ледяном покое
Беззвучно снег ложится на вершину,
Никем не зримый ни в лучах созвездий,
Ни на заре, ни в час, когда борьбою
Беззвучных вихрей втянут в круговерть,
Он мечется. И, фосфора светлей,
Здесь молния, как призрак, нависает
Над снегом девственным. Здесь обитает
Идей и звезд единое начало,
Закон и сила всех земных вещей.
Но чем бы стали твердь, вода и ты,
Монблан, когда бы не полет мечты.
Когда бы людям пустота зияла
В молчанье одинокой высоты?

1816

Перевод Е. Дунаевской

IGNICULUS DESIDERII*

Алкать, желанья не утоляя,
И странствовать, беспомощно плутая,
И чувствовать крови тревожный звон и зов,
И, в час смешенья мыслей, чувств и снов,
Вновь лицезреть желанное виденье,
Несущее минуты наслажденья,
И ночи напролет, во сне пылая,
Метаться...

1817

Перевод И. Фрадкина

* Огонек желанья (лат.).

СТРОКИ К НЕКОЕМОУ КРИТИКУ

Откуда мед у шелкопряда?
Где пчелам шелку взять?
Ответной ненависти надо
Не у меня искать.

Иди к зоилу и к святоше,
К лжецам тебе под стать:
На ненависть им страстью схожей
Не стыдно отвечать.

Кто служит золоту и власти,
Того возьми в друзья:
Его сердечное участие —
Как ненависть моя.

Вне истины, любви и света
Ты жизнь решил избрать.
Мне ненавистно только это,
Не ты. С тебя — что взять?

1817

Перевод Е. Дунаевской

ОЗИМАНДИЯ

Сказал мне странник из земель чужих,
Что две ноги огромных из гранита
Стоят в пустыне где-то. Возле них
В пыли песчаной лик лежит разбитый;
Надменность черт и губ насмешка злых
Ваятеля являют нам уменье
Вдохнуть в холодный камень жар страстей,
Над коими не властны смерть и тленье.
Начертаны слова на пьедестале:
«Я — Озимандия. Я царь царей.
Передо мною страны трепетали».
И — пустота. Вокруг развалин ныне
Лежат, теряясь в бесконечной дали,
Пески немые выжженной пустыни.

1817

Перевод М. Куренной

Не поднимай завесы пестротканой,
Что жизнью называют все, теням
Поверив, обрисованным туманно
На полотне... Страх и Надежда там
Из призраков сплетают мир обманной,
Действительностью кажущийся нам.

Но некто поднял край завесы той —
Искал он — что достойно преклоненья;
Увидел он, увы! что суетой
Живущий мир не стоит одобренья:
Дух, страждущий во мраке небреженья,
В толпе теней казался он звездой —
Но, как Пророк, не ведал утешенья,
Алкая тщетно истины святой.

1818

Перевод С. Ших

Из поэмы «ДЖУЛИАН И МАДДАЛО»

...В пути, верхом, беседу мы вели,
И крылья смеха нашу мысль несли
Стремительно — и среди часов беспечных,
Минувших, беспечальных, быстротечных,
Согласные, витали мы душой.
Но гаснет пыл, едва свернешь домой.
День завершался, солнечный и свежий,
Порывы ветра становились реже,
И ревность вдруг покинула умы.
Серьезно с ним заговорили мы.
С душою легкою и бесприютной,
Насмешкой задевая поминутно
Саму беседу, не ее предмет,
Мы говорили (как писал поэт,
Так дьяволы толкуют в преисподней
Свободу воли и пути Господни)
О прошлом и о будущем Земли,
О том, что лишь в мечтах узреть могли
И в муках воплотить. Но он в пустыне,
Отчаянья скитался из гордыни,
А я считал, что сильный извлечет
Урок надежды из любых невзгод.

Но знание своей безмерной силы
Орлиный взор, духовный взор слепило:
Он был у друга внутрь устремлен
И собственных лучей не вынес он.
Смеркалось. Солнце гасло за горами,
И был, благословенный небесами,
В закатный час прекрасен этот край —
Италия, изгоев горький рай!

1818

Перевод Е. Дунаевской

АНГЛИЯ В 1819 ГОДУ

Король — безумен, дряхл и слеп; сыны
Ничтожные правителей тупых
Презренной грязи, грязью рождены,
Бесчувственной пиявок жадных, злых.
И до отвала кровь сосут страны,
Вконец изнемогающей от них;
На ниве голой нищ голодный люд;
Войска творят бесчинства и разбой;
Закон лукавый кормится резней;
Давно прогнил парламентский статут;
Безбожна вера — здесь Христа не чтут...
Но на погосте Призрак огневой,
Восстав, зажжет рассвет наш грозовой!

1819

Перевод С. Сухарева

ОДА ЗАПАДНОМУ ВЕТРУ

I

О буйный ветер запада осенний!
Перед тобой толпой бегут листы,
Как перед чародеем привиденья,

То бурей желтизны и красноты,
То пестрым вихрем всех оттенков гнили;
Ты голых пашен черные пласты

Засыпал семенами в изобилье.
Весной трубы пронзительной раскат
Разбудит их, как мертвецов в могиле,

И теплый ветер, твой весенний брат,
Взовет их к жизни дудочкой пастушьей
И новою листвою оденет сад.

О дух морей, носящийся над сушей!
Творец и разрушитель, слушай, слушай!

II

Ты гонишь тучи, как круговорот
Листвы, не тонущей на водной глади,
Которую ветвистый небосвод

С себя роняет, как при листопаде.
То духи молний, и дожди, и гром.
Ты ставишь им, как пляшущей менаде.

Распушенные волосы торчком
И треплешь пряди бури. Непогода —
Как бы отходный гробовой псалом

Над прахом отбывающего года.
Ты высишь мрак, нависший невдали
Как камень громоздящегося свода

Над черной усыпальницей земли.
Там дождь, и снег, и град. Внемли, внемли!

III

Ты в Средиземном море будишь хляби
Под Байями, где меж прибрежных скал
Спит глубина, укачанная рябью,

И отраженный остров задремал,
Топя столбы причалов, и ступени,
И темные сады на дне зеркал.

И, одуряя запахом цветений,
Пучина расступается до дна,
Когда ты в мореходишь по колени.

Вся внутренность его тогда видна,
И водорослей и медуз тщедушье
От страха покрывает седина,

Когда над их сосудистой тушей
Твой голос раздается. Слушай, слушай!

IV

Будь я листом, ты шелестел бы мною.
Будь тучей я, ты б нес меня с собою.
Будь я волной, я б рос пред крутизной

Стеною разъяренного прибоа.
О нет, когда б, по-прежнему дитя,
Я уносился в небо голубое

И с тучами гонялся не шутя,
Тогда б, участник твоего веселья,
Я сам, мольбой, тебя не тяготя,

Отсюда улетел на самом деле.
Но я сражен. Как тучу и волну
Или листок, сними с песчаной мели

Того, кто тоже рвется в вышину
И горд, как ты, но пойман и в плену.

Дай стать мне лирой, как осенний лес,
И в честь твою ронять свой лист спросонья.
Устрой, чтоб постепенно я исчез

Обрывками разрозненных гармоний.
Суровый дух, позволь мне стать тобой!
Стань мною иль еще неугомонней!

Развей кругом притворный мой покой
И временную мыслей мертвечину.
Вздуй, как заклатьем, эту строкой

Золу из непогасшего камина.
Дай до людей мне слово донести,
Как ты заносишь семена в долину.

И сам раскатом трубным возвести:
Пришла Зима, зато Весна в пути!

1819

Перевод Б. Пастернака

Из лирической драмы
«ОСВОБОЖДЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ»

(*акт первый*)

Прометей:

О царь богов, и демонов, и духов,
Над всеми вставший, кроме одного!
Взгляни и ты бессонными глазами
На эту землю, где твои рабы
Полны неверия в себя, и страха,
И жалких грез, дарованных тобой
За их труды, мольбы и преклоненье,
И гекатомбы сломленных сердец;
Где я, твой давний враг, назло тебе,
Владычествую над своим несчастьем
И над пустым возмездием твоим.
Моя держава — три тысячелетья
Мгновений боли, долгих, словно годы
Отчаянья, бессонницы и тьмы.

Она величественней, чем твоя,
О самодержец на бесславном троне,
Могучий, но не всемогущий бог!
Затем, что я твоей постыдной власти
Не признаю и все еще распят
На недоступном для орлов утесе,
Где нет ни трав, ни пчел, ни жизни даже, —
На голой, мрачной каменной стене...
Как больно мне! И эта боль навечно!
Одни мученья! Ни конца, ни края!
Ужели ты, всевидящее Солнце,
Не видишь их? Ужели ты, Земля,
Не ощущаешь их? И даже Море,
Изменчивое, словно отблеск Неба,
Настолько глухо, что не слышит их?
Как больно мне! И эта боль навечно!
Меня пронзают иглы ледников
С застывшим в них сиянием луны,
И цепи прожигают до костей;
И, ядом губ твоих свой клюв наполнив,
Крылатый пес небес грызет мне сердце;
И носятся бесформенные тени,
Немые призраки из царства сна;
И бес землетрясения вырывает
Шипы, которыми я пригвожден,
А камень обжимает их опять;
И духи бури воющей толпой
Встают из бездны и колючим градом
Секут меня. Однако же я рад
И дню, согревшему морозный воздух,
И ночи, вставшей на свинцовом небе, —
Они уводят за собой часы,
И в скором времени твой час, как жрец,
Ведущий на заклание тельца,
Толкнет тебя припасть к моим ногам,
Которым лишь презренье не позволит
Топтать раба, простертого в пыли.
Презренье? Нет, пожалуй, только жалость
К несчастному, гонимому по небу,
С душой, зияющей, как грешный ад.
Сейчас мой голос полон тихой скорби,
А раньше он гремел, пока несчастье
Не погасило ненависти в нем...

К ЖАВОРОНКУ
(отрывок)

Бестелесный, резвый,
Птицам не родня,
Ты, что на заре свой
Гимн во славу дня
Выводишь, красотой нечаянной звеня!

Там, за синевую
Кружишь и плывешь,
Ты на огневое
Облачко похож,
Ты в пении паришь, в парении поешь.

Предзакатный алый
Обгоняешь луч,
Ты — комочек малый
Между легких туч,
Как счастье, невесом, бесплотен и певуч.

И в прозрачной дымке
Вьешься над жнивьем,
Песней невидимки
Полня окоём,
Незрим, как звезды днем, и в голоске твоём —

Тех, тугих, как струны,
Острых стрел игра,
Что в лампаде лунной,
Полной серебра!
Рождаются в ночи, незримые с утра.

В небе твой летучий
Вьется перелив —
Так луна, за тучей
Ясный лик сокрыв,
Струит свой млечный свет поверх лесов и нив.

Кто ты, в самом деле,
Певчий чародей?
Россыпь этих трелей

Чище и светлей,
Чем радужная пыль полуденных дождей.

Так поэт таится,
Мыслью воспарив,
И вложить стремится
В песню свой порыв —
И внемлет мир ему, дыханье затаив;

Свадебный, победный
Гимн или псалом —
Что их рокот медный,
Что органный гром
В сравнении с твоим природным серебром!

Где оно родится —
В ключевой воде,
В проблеске денницы,
В теплой борозде,
В неведении зла, в любви, в родном гнезде?

В нашем ликованье
Слит со смехом стон;
Мороком желанья
Дух наш истомлен;
Чем наш напев нежней, тем заунывней он.

Но не знай мы боли,
Страха, суеты,
Тягостей неволи,
Гнета нищеты —
Нам все равно не взмыть туда, где вьешься ты!

Что нам роскошь рифмы,
Что плоды наук —
Ловим твой мотив мы,
Твой небесный звук,
Презритель дел земных, блаженных песен друг!

Хоть отчасти мне бы
Переплавить в стих
Вихрь летящих в небо
Радостей твоих —
Чтоб мир, как я тебя, любил и слушал их!

1820

Перевод Е. Баевской

ГИМН АПОЛЛОНА

Когда я сплю под сенью звездотканной,
Бессонные Часы следят за мной
Из выси, лунным светом осиянной,
Видений темных разгоняя рой.
И будит Мать-Заря меня, когда
И сны, и звезды тают без следа.

По куполу небесного чертога
Над морем прохожу, над гор грядой,
Вдоль облаков огнем мостя дорогу,
Стеля свой плащ над пеною морской.
Пронизан светом мир, и я приемлю
В объятия свои нагую землю.

Разят лучей карающие стрелы
Обман, что любит ночь, страшится дня.
Любой, кто сотворяет злое дело,
Бежит меня. Жар моего огня
Питает добрый разум новой силой,
Пока в свои права Ночь не вступила.

Цветы и радуги над облаками
Расцветиваю ярко. Шар луны
И ясные созвездья в вечном храме
В наряд величья мной облачены.
Земной ли, горний светоч загорится —
Все это — моего огня частицы.

Стою в зените к полудню, а там
Спускаюсь неохотно к лону вод,
К Атлантики вечерней облакам,
Что горестно оплачут мой уход.
Застыв над горизонтом на мгновенье,
Я мир дарю улыбкой утешенья.

Я — взор Вселенной, каковым она
Глядит в свое божественное «я».
Гармония вся мною рождена
Искусства и простого бытия.
Завоевала песнь моя по праву
Победу и блистательную славу.

1820

Перевод М. Куренной

ДВА ДУХА: АЛЛЕГОРИЯ

Первый дух:

О дух, взносимый, словно птица,
Желанья мощными крылами!
Сужает Тьма огня границы —
Ночь грядет!
Сияет свод небес над нами:
В лазури радостно кружиться
С лучами света и ветрами —
Ночь грядет!

Второй дух:

Бессмертные сияют звезды.
Огнем любви, в душе горящим,
Рассею ночи черный воздух —
И будет день!
Прольют над светочем манящим
Свой яркий свет созвездий гроздь,
Комет пылающие чащи —
И будет день!

Первый дух:

Но буйствуют у тьмы во власти
Дождей свинец и молний пламя,
И рвутся небеса на части —
Ночь грядет!
И облаков багровых знамя
Закатное светило застит,
И прогрехочет град полями —
Ночь грядет!

Второй дух:

Я вижу свет и звуку внемлю.

Я мрака разорву тенета
И ровный свет пролью на землю —
Ночь станет днем.

Из сумрачных краев дремоты,
Когда полмира тьма объемлет,
Взгляни: озарены высоты
Моим огнем.

В краю, где громоздятся скалы,
Стоит среди снегов глубоких
Мороза уязвленный жалом
Могучий кедр.

Крылатый дух в ветвях высоких,
Сливаясь с бурей усталой,
Извечно обновляет токи
Воздушных недр.

И ночью ясной и бесснежной
Там слышит путник утомленный,
Как сотворяет шепот нежный
Из ночи — день;

Коль взмлет над искристой кроной
Любови призрак безмятежный,
Он, пробудясь в траве зеленой,
Увидит — день.

1820

Перевод М. Куренной

Э п о д 1а

Раскопки простирались предо мною;
Кругом дворцы без крыш, среди которых
Лишь рев горы мне слышался порой
Да словно звук шагов, бесплотных, скорых —
Осенних листьев шорох.
Но вдруг земного чрева тяжкий стон
Почуял я и содрогнулся, внемя:
Там, за чредою мраморных колонн,
Казалось, вихрь огня течет, объемля,
Подобно Океану, Землю,
Лазурь пронзая полосой огня;
Нетленным мрамором вокруг меня
Сияли склепы — мнилось мне, столетья
Щадили Смерть, ее красу храня.
Все очертанья мог бы разглядеть я,
Как на эскизе скульптора: соцветья,
Листы и ветви, мирт и кипарис
Белели — видел я — над каждым гробом,
Точь-в-точь живая зелень под сугробом;
И чудилось, что воздуха броня
На них легла, даруя им покой,
Как Божий знак, простертый надо мной.

С т р о ф а 1

Неаполь! Под небесным бдящим оком
Трепещешь ты, как сердце бытия!
К тебе, ласкаясь, сонным льет потоком
Морская и воздушная струя:
Нежна любовь твоя!
Ты — стольный град потерянного рая,
Вновь обретенный на стезе невзгод!
Ты — жертвенник, где, миру воскуряя,
Победа крови жертвенной не льет:
Любовь — вот твой оплот!
Ты, прежде вольный, но познавший годы
Порабощенья, вновь достиг свободы;
Коль в мире Правда и Надежда есть —
Хвала тебе и честь!

С т р о ф а 2

Младенец-великан,
Восстань, могуч и рьян,
Из потрясенных недр на ратные дела!
Заступник пред лицом Любви,
К ответу призови
Венчаных деспотов! Всю мощь свою яви!
Хранимый Мудростью от ран,
Гони исчадья зла;
Пусть враги сильны, пусть им нет числа —
Их стрелами язви!
Хвала тебе, хвала!

А н т и с т р о ф а 2

С небесных черт Свободы
И с алтаря Природы
Сорви позорную завесу мутной Лжи!
Над Прошлым обреченным,
Над Злом разоблаченным
Восстань бестрепетно и меч свой обнажи!
Законов ждут народы —
Им Правду укажи:
И пусть, как с Божьих уст, глаголом изреченным
Слетит она, светла,
Судьбе твоей — хвала!

Э п о д 1в

Прислушайтесь: идет за строем строй —
Земная персть восстала на богов!
Грохочущею черною рекой
Она штурмует их небесный кров
За кромкой облаков!
Взгляните: пышность варварских знамен
Пылает вдоль запруженных дорог.
Кичливым криком воздух оглашен,
И ширь небес, где горний был чертог,
Пронзил стальной клинок!
Вожди рабов полны высокомерья.
Как смерчи, сея смерть и стон,
Коснеющие в темном суеверье
И беззаконном рабстве, сто племен
Альпийский попирают склон,
До крови жадные, как звери.

Топча останки нашей древней славы,
Круша дворцов и храмов мрамор гордый,
Их северные орды
Рвут в клочья Красоту, клыки ощеря.
И где они прошли кипящей лавой —
Черна трава и рдеет след кровавый.

Э п о д 2

Ты, дух Любви благой,
Что твердою рукой
По всей Италии свою свершаешь волю,
Над ней раскрывший свод небес,
Создавший скалы, волны, лес,
Воссевший среди звезд над морем на престоле,
Дух милосердной Красоты,
Струящий теплые лучи и ливни щедро
На лоно плодоносное Земли!
О преврати лучи — в мечи, что с высоты
Обрушивают Смерть! Дождям в земные недра
Низвергнуть яд вели!
Вели небесной тверди
Стать крышкой гробовой
Для тех, кто хочет смерти
Обречь тебя и нас!
Или сынов своих исполни страстью вольной
И к небесам взметни — так в предзакатный час
Твой свет поит огнем бушующие волны.
Неси мечту и упование людям,
Стань промысла господнего орудьем!
Тогда быстрее облаков,
Что по небу летят, в лучах рассветных тая,
От авзонийских пастухов
Свирепых северных волков умчится стая.
О Дух добра, из всех божественных даров,
Какими звездные богаты алтари,
Свободою Неаполь одари!

1820

Перевод Е. Баевской

ОСЕНЬ: ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЕСНЬ

День гаснет в печали, ветра одичали,
Раздетая роща вздыхает и ропщет —

И год,

В саван листьев сухих облаченный, затих,
Усопший.

Зимних месяцев стая —

С Ноября и до Мая —

Вслед за гробом, стеная,

Верши свой полет!

Оплачь мертвый год

И тенью унылой витай над могилой.

Беснуется ливень, затоплены нивы,

В заоблачном храме помянут громами

Тот год.

И летят журавли из печальной земли

Косяками.

Зимних месяцев стая —

Прочь из скорбного края,

Путь весне уступая,

Верши свой полет!

Оплачь мертвый год:

Пусть могила его в ливнях слез расцветет.

1820

Перевод М. Куренной

СВӨБӨДӨ

Тифон затрубит, и проснутся вулканы,

И снова громам отвечают грома;

Вскипая, встают на дыбы океаны,

И льды содрогаются: это сама

Трепещет седая зима.

Вот сумрак слепящим зигзагом расколот,

И вспыхнула россыпь ночных островов —

И землетрясенье, за городом город,

Крушит, и сквозь каждый разверзшийся ров

Стихии врывается рев.

Свобода! стремительней ты и мощнее,

Чем землетрясенье, и буря, и гром,

И жерла вулканов: коль ты, пламенея,

Взметнешься — лик солнца затмится дымком,

Мерцая болотным огнем.

Как солнечный луч, одолев непогоду,
Стократ отразится от гор и морей,
Твой хлынет рассвет от народа к народу,
От сердца к сердцам все щедрей и щедрей,
И рабство — ночную зловещую тень —
Разгонит сияющий день.

1820

Перевод Д. Шнейерсона

Из поэмы «ЭПИПСИХИДИОН»

...На берегу мы постоим вдвоем,
Где кажется — в восторге он трепещет,
Когда волна, целуя камни, плещет.
В стране блаженства без конца и края,
Счастливые, пойдем, в объятьях тая:
Любовь и жизнь — одно... В полдневный зной
Укроет нас прохладой грот седой,
Где затаился бледный свет ночной.
Туда не проникает луч рассветный —
Там осенит приют наш незаметный
Завеса темноты; сон безмятежный
Притушит свет очей невинно-нежный:
Сон для любви — что свежий дождь, чьи струи
Пылающие гасят поцелуи.
В беседе мыслей сладкое звучанье
Замрет, не находя себе названья;
И остальное нам доскажет взгляд:
Безмолвные сердца заговорят,
С твоим мое дыхание сольется,
Биенье пульса в жилах отзовется,
И губы в красноречии немом
Наполнят душу золотым огнем.
Глубинной жизни потаенный ток —
Существованья высшего залог —
Как горный ключ искрящийся, стремится
С другим таким же, торжествуя, слиться,
Кристалльно-чистой страстью просветлен.
Единый дух наш будет заключен
В двух оболочках — но возможно ль это?
Растущей страстью зажжена, комета
Неудержимо близится к другой —
И вот они становятся одной,
Живущие дыханием взаимным,
Огням подобны, светлым и бездымным,
Что низменные жертвы неприемля,

Стремятся к небесам, покинув землю,
И волею уносятся предвечной
К небесной жизни — жизни бесконечной.
Двоим одна надежда суждена,
Одна судьба — и жизнь, и смерть одна,
Рай, ад — один, одно уничтоженье,
Двоим — одно бессмертье... О, мученье!
Слова крылатые свинцом гнетут,
И я не в силах сбросить тяжесть пут,
Взлететь к Любви диковинному раю...
Я падаю, я гибну — умираю!

1821

Перевод С. Сухарева

Из элегии «АДОНАИС»

I

Мертв Адонаис — плачьте все со мной!
О, плачьте! пусть не растопит слезами
Его сковавший панцирь ледяной.
Час скорби, встань над сонными годами
И пробуди их горькими словами:
«Мертв Адонаис, мир осиротел!
Пусть властвует над всеми временами
Забвенье — но ему дано в удел
Залить своим сияньем вечности предел».

XIV

Все, что любил он, мыслью обнимая —
Цвет, формы, запах, тени, краски, звуки —
Скорбит об Адонаисе. Слепая
От слез, Заря в тоске ломает руки,
Тая в восточной башне боль разлуки,
Распушенные косы увлажнив.
Рокочет гром, глухой исполнен муки,
В дремоте чуткой плещется прилив
И вихря стонущего яростен порыв.

XV

Горюет Эхо средь холмов молчащих:
Лелея в памяти его напев,
Не отзывается ни ветру в чащах,

Ни трелям птиц в густой сени дерев,
Ни рогу пастуха, ни смеху дев,
Ни на закате колокольным звонам;
Когда-то юноша, его презрев,
В тень звуков превратил; в лесу зеленом
Невнятным дровосек теперь внимает стонам.

XVI

В безумном горе юная Весна
Втоптала в землю нежные бутоны,
Как если б Осенью была она;
Будить ей не для кого год сей сонный!
Как Гиацинт возлюблен Аполлоном,
И сам собой — Нарцисс, так ими — ты,
О, Адонаис! На земное лоно
Без сил поникли бледные цветы,
Не росами — слезами скорби залиты.

XVII

Не смог бы смерть подруги соловей
Оплакать в столь печальном упоенье;
Взнесенный светом утренних лучей
Орел могучий в солнечном владенье.
Над брошенным гнездом кружась в смятенье,
Не смог бы столь пронзительно стенать,
Как ныне Альбион; пусть поразит презренье
Убийцы лоб, как Каина печать —
Из мира изгнан дух, что ангелам под стать.

XVIII

О горе! Пусть зима недолговечна,
Но вечна Скорбь в круговороте года.
Ветра и реки вновь поют беспечно,
И жаворонки празднуют восходы;
Оплакав Зиму, вновь цветет Природа;
Вьют птицы гнезда в заросли лесной
И все поют любовь под небосводом;
Путь ящерики иль змейки золотой
Подобен языкам огня в траве густой.

XXI

Увы! Исчез любимый навсегда;
Одно лишь горе остается с нами,
Но горе тоже смертно. О, беда!
Откуда мы, зачем? Мы в этой драме
Актеры или зрители? Веками
Великих и ничтожных Смерть берет.
Покуда сине небо над лугами.
Идет за ночью утренний восход,
День скорбно шествует за днем, за годом — год.

XXIX

Вот солнце всходит, жизнь даря земле;
Зайдет — и мошек однодневных рой
Бесследно исчезает в смертной мгле;
Но вечны звезды в темноте ночной;
Так в мире этом средь толпы людской:
Высокий дух в восторге озаренья
Вдруг воспарит над небом и землей;
Уйдет — сердца людей накроет тенью,
И среди ночи духа страшно их томленье.

XL

Он воспарил над нашей ночи тенью;
Боль, ненависть, унынье, клевета,
Тревога та, чье имя — наслажденье,
Его терзать не будут никогда;
Он не познает горького паденья;
Не встретит он, тщету седин кляня,
Тот час, когда и дух постигнет тленье,
И, не оплакан, сердцу изменя,
Он не наполнит урну пеплом без огня.

XLI

О нет, не он — Смерть умерла, он жив!
Довольно скорби! Ты, Рассвет встающий,
В сверканье россыпь слез преобразив,
Прими в объятья дух, повсюду суший!
Не плачьте, гроты и лесные кущи!
Ты, Воздух, траурную сбрось вуаль
С лица Земли, чтоб, радостью грядущей
Охваченная, просияла даль:
Ведь звездам в вышине смешна ее печаль.

XLII

Ему дано с самой Природой слиться;
Все голосом его звучит — раскаты
Грозы и трели полуночной птицы:
И осеняет дух его крылатый
Траву и камни, зори и закаты;
Он всюду, где живет благая Сила,
В любви миром правящая свято,
Что движет твердь земную и светила —
Она в себе сей дух бессмертный растворила.

LII

Исчезнет все — Единое бессменно:
Век блещет небо, тень на миг мелькнет;
Свет Вечности, как в храмине священной,
От взгляда застит многоцветный свод,
Но Смерть его в осколки разобьет...
Умри и ты, искатель одержимый,
У цели всех стремлений и забот:
Цветы, слова, созвучья, камни Рима
Поведают ли то, что здесь невыразимо?

LIII

Что медлишь, сердце? нет назад пути;
Надежды и тебя, и мир прекрасный
Покинули — и ты должно уйти;
В круговращенье года свет погаснул,
И гаснет в людях; все, что любишь страстно,
Проникнуто губительным началом.
Сквозь шепот ветра Адонаис властно
Манит меня к заветному причалу,
Чтоб в Смерти то связать, что Жизнь
разъединяла.

LIV

И Свет, мирам дарующий горенье;
И красота разумная, живая;
И Благость, что проклятием рожденья
Не истребима; и Любовь святая,
Которая поит, не угасая,
Людей, зверей, растенья, океаны, —
Весь мир земной от края и до края —

Льют на меня сиянье неустанно,
Рассеивая хладной Бренности туманы.

LV

Могучий дух, что я призвал в стихах,
Ладью моей души уносит в дали
От толп, мятущихся на берегах,
Что в бурю паруса не расправляли.
Дрожат земля и небо в мощном шквале.
И путь стремительный мой застит мглою,
Но сквозь завесы облачной вуали
Мне светит путеводною звездю
Дух Адонаиса из Вечности покоя.

1821

*Перевод И. Дьяконова,
М. Куренной, С. Сухарева*

К***

Смолкнет голос, отзвенев, —
Память сохранит напев.
Фиалка нежная умрет —
Запах в чувстве не прейдет.

Розы — те увянут тоже,
Лепестки осыплют ложе.
А ты уйдешь — тогда с любовью
Мечта склонится к изголовью.

1821

Перевод С. Шик

I

Опошлено слово одно
И стало рутиной.
Над искренностью давно
Смеются в гостинной.
Надежда и самообман —
Два сходных недуга.
Единственный мир без румян —
Участие друга.

II

Любви я в ответ не прошу,
Но тем беззаветней
По-прежнему произношу
Обет долголетний.
Так бабочку тянет в костер
И полночь — к рассвету,
И так заставляя простор
Кружиться планету.

1821

Перевод Б. Пастернака

(Ponte al Mare. Pisa)

Угасло солнце. Птичий гомон стих.
Летучей мыши промелькнула тень.
И жабы вышли из углов своих
И провожают уходящий день.
От легкого сухого ветерка
Не шелохнется сонная река.

Нет сырости под высохшей листвою,
Нет ни росинки на стеблях сухих.
По раскаленной за день мостовой
Кружится мусор улиц городских.
Соломинки и пыль неровный бриз
По мостовым гоняет вверх и вниз.

Речная рябь колеблет отраженье
Притихнувшего города. Оно
И неподвижно, и полно движенья,
И перемен бесчисленных полно.
Вот погляди — оно меняет вид:
Дробится, расплывается, дрожит.

В пучине, скрывшей солнце, облака
Образовали пепельный заслон.
Как горная вершина, высока
Громада облаков. И небосклон
Над величавой пепельной грядой
Насквозь пронзен вечернею звездой.

1821

Перевод Д. Орловской

МУЗЫКА

Божественной музыки жаждет душа,
Как жаждут цветы, изнывая от зноя;
Пролейся же ливнем, бурля и спеша,
Серебряных звуков вино молодое!
Как комья земли, пересохшей в пыли,
Впиваю я дождь, чтоб цветы расцвели.

О, дайте устами коснуться струи, —
Струи, наделенной целительным
свойством, —

Пока не отпустят объятья змеи,
Сжимающей сердце мое беспокойством
На каждом шагу, и тогда я смогу
Ослабить тесненье в груди и в мозгу.

Как запах фиалки, увядшей в лесу,
Когда ослепительный полдень однажды
Из крохотной чашечки выпил росу
И мгла не могла утолить ее жажду, —
Но долгое время порыв ветерка
Хранит еще запах сухого цветка;

Как тот, кто из кубка Волшебницы пьет
Бормочущий, брызжущий пеной напиток,
Как пьют в темноте поцелуи; как тот,
Кто сладостных сил ощущает избыток...

1821

Перевод К. Чемена

Из лирической драмы «ЭЛЛАДА»

Х о р

Счастливый век нам снова дан,
Счастливый и великий!
Уже расходится туман
Империй и религий,
И мира дружная семья
Меняет кожу, как змея!

И ярче прежнего встают
Из вод берега Эллады;
И в блеске солнечном цветут
Счастливые Циклады,
И по Темпее на восток
Пенея катится поток.

И снова мученик Орфей
Поет и умирает,
И хитроумный Одиссей
Калипсо покидает,
И вновь Арго везет назад
Иной Колхиды новый клад.

Но пусть вовеки не сгорит
Разрушенная Троя,
И Лайя гнев не омрачит
Счастливого покоя, —
Хотя бы сфинкс и стал опять
Свои загадки задавать.

А если и грозит закат,
То новые Афины
Лучом последним озарят
Иных времен равнины
И, как вечерняя заря,
Погаснут, землю одаря.

И на алтарь оживших вновь
Сатурна и Венеры
Падут гирлянды, а не кровь,
Эмблема прежней веры
В того, кто некогда воскрес,
И в тех, кто есть и кто исчез.

Довольно крови и борьбы!
Довольно длилась схватка!
Из чаши горестной судьбы
Не пейте без остатка, —
Наш мир устал и только ждет —
Погибнет он иль отдохнет.

СТРОКИ

I

Разобьется лампада,
Не затеплится луч.
Гаснут радуг аркады
В ясных проблесках туч.
Поломавшейся лютни
Кратковременен шум.
Верность слову минутней
Наших клятв наобум.

II

Как непрочны созвучья
И пыланье лампад,
Так в сердцах неживучи
Единенье и лад.
Рознь любивших бездонна,
Как у стен маяка
Звон валов похоронный
Над душой моряка.

III

Минут первые ласки,
И любовь — из гнезда.
Горе жертвам развязки,
Слабый терпит всегда.
Что ж ты плачешь и ноешь,
Что ты, сердце, в тоске?
Не само ли ты строишь
Свой покой на песке?

IV

Ты — добыча блужданий,
Как над глушью болот
Долгой ночью, в тумане,
Птичьей стаи полет.
Будет время, запомни,
На осенней заре
Ты проснешься бездомней
Голых нив в ноябре.

ПРИГЛАШЕНИЕ

Подруга светлая, пойдем
За этим лучезарным днем,
Что, как и ты, гоня печаль,
Торопится в лесную даль,
Где в зарослях ветвей вот-вот
От зимних снов очнется год.
Весны предтеча — светлый час
Сверкнул в снегах, встречая нас,
Рассвета яркого чертог
В февральском инее зажег,
Слетел с небес, скользнул вдали,
Поцеловал чело земли,
Смеясь к волне лучом приник,
Освободил во льдах родник,
Журчанье речек и озер;
С пригорков снег дыханьем стер;
Дней Майских радостный пророк,
Цветы рассыпал вдоль дорог, —
И просияла вдруг земля,
Как от твоей улыбки я.

Скорей, скорей из городов
На зов синеющих холмов,
В безмолвие лесной глуши, —
Там, только музыка души
Свободно зазвучит вокруг,
Не принимая чуждый звук,
Искусством властного творца
Сольет в гармонии сердца.
А вам, привычные друзья,
Хранит записку дверь моя:
«В простор полей иду от вас
Взять все, что дарит светлый час!
Раздумье, жди у камелька,
Не заходи ко мне пока,
Проверь Отчаяния счет,
Стихи навязчивых Забот —
В могиле, может быть, потом
Прочту и я их скучный том...
Вы, Ожидания, — долой,
Не омрачайте праздник мой,
И ты, Надежда, ты прости —
Тебе со мной не по пути:
Я счастья чувствую порыв —

И не вернусь на ваш призыв, —
Хочу любви, цветов, травы,
О них не говорили вы».

Сестра сияющая Дня,
Проснись, вставай, встречай меня!
Скорей в поля, в лесную глушь,
Где в зеркалах весенних луж
Листва уже отражена,
Гирлянды хвои ткет сосна,
Где луч, мелькая над плющом,
Не целовал его еще,
Где маргаритки клонят взгляд,
Фиалки под росой блестят,
Скрывая тонкий аромат,
И белоснежный анемон
В венец Весны уже вплетен.
За перелесками полян,
Клубясь, исчез ночной туман,
Над нами полдня синева,
И океан, плеща едва
Зеленоватою волной,
Уже встречается с землей,
И мнится — все с собой увлек
Весенний солнечный поток!

1822

Перевод М. Касаткина

I

Последний день из многих дней,
 Прекрасных и живых, как ты,
 День дивный, не вернется вспять;
О Память! Гимн ему излей!
 За дело! Время нам пришло
 Былое, плача, воспевать:
Нахмурено небес чело,
 Искажены земли черты.

II

Мы забрели в сосновый лес
 На берегу морском;
Легчайший ветерок небес
 Дремал в гнезде своем.
Уплыли облака играть,
 Тишь волны обняла,
Улыбка на морскую гладь
 Небесная легла;
И нам казалось: этот час,
 Что свыше послан был,
Из сфер надсолнечных для нас
 Сиянье Рая лил.

III

Сосна вставала за сосной,
 Гигантов сон глубок,
Как змей, их натиск вихревой
 Скрутил в большой клубок,
Лазурный вздох, певуч и тих,
 Им слала высота,
Как у небес, нежны у них
 Оттенки и цвета;
Зеленый гребень их дремал,
 Подвластен тишине, —
Так недвижим густой коралл
 На безглагольном дне.

IV

Как тихо все! Малейший звук
 Сковало забытьё,

И даже дятла частый стук
Лишь углублял ее —
Непрекращаемую тишь!
Дыханье, даже ты,
Спокойное, не возмутишь
Блаженной немоты.
И мнилось: все окрест, что взор
В те миги охватил, —
От трав у ног до дальних гор —
Круг дивный очертил,
Так дуновенье от него
Магически текло,
Что даже смертных естество
Мир краткий обрело,
А круга центр была она,
Кем дар любви святой
Был принесен тогда сполна
В безжизненный застой.

V

Мы подошли к прудам с тобой
Под сень сосновых крон —
Как небо малое, любой
Вселенной окаймлен;
Свет пурпурный искрился в них,
Прибрежье оттенив,
Бескрайней пропастей ночных,
Как день, и чист и жив;
Как в воздухе, в прудах росли
Сосновые леса —
Милей, чем у дерев земли,
Их стройная краса;
Там дол, и синева небес,
И солнца белизна, —
Пройдя сквозь облачко и лес,
Сияла нам она;
Любовь воды творила там
Из зелени лесной
Благие зрелища, что нам
Не явит мир земной,
И элизейский теплый свет
Все пронизал кругом —
Малейшего движенья нет
В эфире неземном!
Но вдруг завистливо в тиши

К нам восток проник —
Так дума злая из души
Прогонит милый лик...
Пусть ты добра и хороша,
Пусть зелен леса свод,
Но Шелли смертная душа
Мятежней тихих вод.

1822

Перевод В. Рогова

К ДЖЕЙН

I

Ярко блещут Стожары,
Несказанная в небе сияет
Луна.
Звонко пенье гитары,
Но лишь с голосом Джейн оживает
Струна.
Неба мрак серебристый
Лунно-звездные нежно согрели
Лучи;
Дарит голос твой чистый
Души струнам, чьи мертвенны трели
В ночи.

II

Звездный свет, замирая,
Хочет видеть луны золотую
Красу;
Лист не дрогнет, вбирая
Гармонических струн неземную
Росу.
Звук летит окрыленный,
Раскрывая в ночное молчанье
Окно,
В этот мир отдаленный,
Где любовь, лунный свет и звучанье —
Одно.

1822

Перевод А. Спаль

ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ПЛАЧ

Вой, ветер, с яростным стоном:
Излить ли печаль стихом?
Похоронным ударит звоном
Из тучи угрюмый гром.
Ты, штормом вспененное море,
Вихри на диком просторе —
Рыдайте в бессильном горе
Над миром, объатым злом!

1822

Перевод С. Сухарева

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
I. НАЧАЛО	19
1. ГОДЫ УЧЕНИЯ («КОРОЛЕВА МЭБ»)	19
2. ГОДЫ СКИТАНИЙ («АЛАСТОР», «ВОССТАНИЕ ИСЛАМА»)	38
II. ЗРЕЛОСТЬ	62
1. ПРОЗА: ТРАКТАТЫ, ЭССЕ, ПИСЬМА	62
2. ПОЭМЫ И ДРАМЫ	83
3. ЛИРИКА	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	172
СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ	186
ПРИЛОЖЕНИЕ. ШЕЛЛИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ	187

Нина Яковлевна Дьяконова
Александр Анатольевич Чамеев

ШЕЛЛИ

Утверждено к печати
Редколлекцией серийных изданий

Редактор **Е. А. Смирнова**
Художник **Л. А. Яценко**
Технический редактор **И. К. Пелипенко**
Корректор **Г. И. Суворова**

ИБ № 44528

ЛР № 020297 от 27.11.91. Сдано в набор 02.04.91.
Подписано к печати 23.06.94. Формат 84 x 108 1/32.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11.86.
Уч.-изд. л. 13.55. Тираж 1200 экз. Тип. зак. № 1227. С 784.

Санкт-Петербургская издательская фирма ВО „Наука”
199034, Санкт-Петербург, В-34, Менделеевская линия, 1.

Компьютерный набор и изготовление оригинал-макета
ГП „Слово”
199034, Санкт-Петербург, В-34, 9 линия, 12
Тел. (812) 213–35–59

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО „Наука”
199034, Санкт-Петербург, В-34, 9 линия, 12.

4100

« Наука »

