



Е. Корнилова

Автор и жанр в поэме Дж. Т. Байрона «Дон Жуан»

Поэма Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» — до нынешнего времени недостаточно оцененное новаторское экспериментальное сочинение, определившее литературные тенденции Нового времени. Эта удивительная поэма, обозначенная автором в дорогой его сердцу классицистической классификации как эпос («*My poem's epic...*» [1, p. 771]), оказалась на поверку синтетической жанровой формой, доселе европейской литературе неизвестной.

Что связывало Дж. Г. Байрона, ставшего олицетворением романтической эпохи, с классицизмом и почему современная поэту английская романтическая литература подверглась в его последнем произведении столь резкой критике, и будет предметом данной статьи.

О своих классицистических предпочтениях Байрон заявлял в самом начале творческой биографии, в частности в юношеской сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» («*English bards and scotch reviewers*»), опубликованной в 1809 году, где говорилось:

Then let us sour to-day; no common theme,
No eastern vision, no distemper'd dream
Inspires — our path, though full of thorns, is plain;
Smooth be the verse, and easy be the strain [1, p. 242].

В переводе С. Ильина текст звучит так:

Смело воспарим
И воспоем не смутное виденье,
Из пылких грез Востока порождение, -
Нет, путь наш будет гладкий и прямой,
Хоть встретятся нам тернии порой [2, с. 301].

И далее в качестве образцов истинной и вечной поэзии названы творения Поупа, Драйдена, Конгрива, Отвея («*Pope pure strain*», «*great Dryden pour'd the tide of song*», «*Then Congriv's scenes could cheer, or Otvey's melt*

— // For nature then an English audience felt» [1, p. 243]), в то время как Вордсворт, Колридж, Саути и, наконец, Льюис и «негодный Скотт» подвергаются резким нападкам за «наивность и вульгарность», темноту стиля, поэзию «гробов» и «призраков».

Спустя девять лет всеевропейская знаменитость, автор «Чайльд Гарольда» и цикла «восточных» поэм, лорд Байрон не изменил своих пристрастий, что заметно уже в первой песни «Дон Жуана»:

CCV

Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope;
Thou shalt not set up Wordsworth, Coleridge, Southey;
Because the first is crazed beyond all hope,
The second drank, the third so quaint and mouthy:
With Crabbe it may be difficult to cope,
And Campbell's Hippocrene is somewhat drouthy:
Thou shalt not steal from Samuel Rogers,
Commit — flirtation with the muse of Moore [1, p. 772].

205

Чти Мильтона и Попа; никогда
Не подражай мужам Озерной школы:
Их Вордсворт — безнадежная балда,
Пьян Колридж, а у Саути слог тяжелый;
У Кэмбела стихи — одна вода,
А трудный Крабб — соперник невеселый;
От Роджерса ни строчки не бери
И с музой Мура флирта не твори [3, с. 258].

Весь комплекс эстетических представлений Байрона об истинных литературных ценностях продиктован его кембриджским образованием, просветительский эстетикой и действительным миром, поэтом которого он по преимуществу был. Гражданственность и рационализм диктуют ему презрительное отношение к современникам, поскольку романтическим «фантомам расстроенной фантазии» в литературе не должно быть места. Это очень напоминает полемику с романтизмом, к примеру, Гердера, хотя Байрон ко времени работы над первой песней «Дон Жуана» был не просто создателем «Манфреда» или «Каина», творцом новой романтической мифологии восточных поэм, но олицетворением романтического бунтарства. Противопоставляя «дурному вкусу» романтиков классицизм Поупа, своего ближайшего наставника в жанре социальной сатиры, Байрон принимает сторону поэтического интеллектуализма эпохи Просвещения против мистики, иррационализма и субъективной фантастики новейшей литературы.

Жанр задуманного произведения определен автором в 200-й строфе 1-й песни «Дон Жуана»:

My poem's epic, and is meant to be
Divided in twelve books; each book containing,
With love, and war, a heavy gale at sea,
A list of ships, and captains, and kings reigning,
New characters; the episodes are three:
A panoramic view of hell's in training,
After the style of Virgil and Homer,
So that my name of Epic's no misnomer [1, p. 771].

Татьяна Гнедич переводит:

Эпической была наречена
Моя поэма. В ней двенадцать книг,
Любовь, страданья, бури и война,
И блеск мечей, и тяжкий лязг вериг,
Вождей, князей, героев имена,
Пейзажи ада, замыслы владык:
Все без обмана, в самом лучшем стиле,
Как нас Гомер с Вергилием учили... [3, с. 256].

Очевидно, что упоминание Вергилия и Гомера в таком контексте совершенно не случайно, поскольку именно их произведения стали каноническими образцами эпоса для европейской поэзии. В следующей строфе (201) присутствует ссылка на Аристотеля: «...Aristototle's rules, // The Vade Mecum of the true sublime» («правила Аристотеля, руководство к [созданию] возвышенных истин»), а еще ниже — «this story's actually true» [1, p. 771] (202) — «этот рассказ по-настоящему правдив». Взгляды классицистов и высоко ценимого Байроном А. Поупа на эпическую поэзию изложены довольно последовательно.

Впрочем, замысел создания эпоса — произведения высокого «штиля» — «натывается» на современный материал и современного героя. Поэт оговорит это в четвертой песни:

And revell'd in the fancies of the time,
True knights, chaste dames, huge giants, king despotic
But all these, save the last, being obsolete,
I chose a modern subject as more meet.

IV, 6 [1, p. 817].

Современный материал в классицизме обыкновенно становился сюжетной основой только «низких» жанров — комедии, пародии, басни. Сатирическая поэма — вот наиболее пригодный жанр для замысла «Жуана», которого автор шутливо именует в письмах «Донни Джонни», поскольку с самых первых строк наполняет рассказ не столько даже иронией, сколько сарказмом по отношению к обстоятельствам, формирующим характер молодого дворянина. «Этот сатирический метод был подсказан Байрону итальянскими ренессансными поэтами Пульчи, Ариосто и их продолжателями Берни и Касти, у которых английский поэт заимствовал

трактовку высокой поэтической темы и игру отступлениями, а также строфическую форму октавы как традиционную особенность итальянской ренессансной поэмы. Особенно высоко ценил Байрон героико-комическую поэму Пульчи «Великан Морганте» («Morgante Maggiore»), из которой он в 1819—1820 годах перевел первую песнь» [4, с. 230]. Другим источником собственной манеры Байрон считает «Дунсиаду» Поупа, которого в статье 1821 года называет «самым совершенным из наших поэтов и самым чистым из наших моралистов» [4, с. 229].

Итак, сатирический или комический эпос в духе П. Скаррона, Ф. Фенелона или А. Поупа как единственно приемлемая форма для замысла большого литературного произведения о современности — такова позиция автора «Дон Жуана» вплоть до восьмой песни, где мы вновь читаем:

Reader! I have kept my word? — at list so far
As the first Canto promised. You have new
Had sketches of love, tempest, travel, war —
All very accurate, you mast allow,
And epic, if plain truth should prove no bar;
For I have drawn much less with a long bow
Then my forerunners. Carelessly I sing,
But Phœbus lends me now and then a string.
VIII, CXXXVIII [1, p. 896].

Итак, читатель, все, что обещал
Я в первой песне, — выполняю честно:
Я все теперь подробно описал:
Любовь, и шторм, и битвы. Как известно,
Эпической поэму я назвал,
И разрешил задачу я чудесно
Назло моим предшественникам; Феб
Мне помогает, волею судеб.
VIII, 138 [3, с. 543].

Хотя и ссылаясь на Феба, Байрон уже не столь абсолютно уверен в справедливости изначально данного им определения жанра собственного творения. Нет, что касается сатирической составляющей, в этом он не сомневается. Вот отрывок из письма издателю 1822 года: «Пройдет время, и "Дон Жуана" оценят, так как основной смысл его — сатира на неприглядные стороны современного общества, а вовсе не восхваление порока: да, местами он грешит чувственностью, что ж поделать! Но Ариосто грешит более; Смоллетт (вспомним лорда Струтвела из второй книги "Р[одерика] Р[энддома]") — тот в десять раз более; под стать им и Филдинг. Ни одну девственницу чтение "Д. Ж." не способно развратить — нет и нет! За сим стоит обратиться ей к стихам Томаса Маленького, романам Руссо или к благочестивой де Сталь: вот что толкнет ее на разврат, только не Жуан, который

высмеивает его — да и многое что еще»¹ [5, с. 207]. Поэт защищается от обвинений в безнравственности и в качестве образцов литературы, превосходящей его поэму в развращении нравов, приводит серию знаменитых любовных романов Смоллетта, Филдинга, Руссо и де Сталь, с которыми, вероятно, ощущает некоторое родство! И здесь он вновь следует просветительской эстетике, исключавшей роман из системы узаконенных классицизмом жанров и относившейся к нему с подозрением.

Напомним, что в начале просветительской эпохи роман — жанр, не подчинявшийся никаким правилам, а потому легко усваивавший самые разные стили и сюжеты. Свою роль сыграло и появление нового социального слоя читателей — буржуазии, которая отвергала этику и эстетику трагедии и героического повествования, а жаждала новой литературы. Ответом на новые потребности стал роман.

Впрочем, вхождение романа в социальную жизнь Европы вовсе не было благостным. В двадцатые годы, когда происходило становление культуры Просвещения, выходят романы Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719) и «Молль Флендерс» (1722), а также «Персидские письма» Ш. Л. Монтескье, возникает проблема противоборства неуместного вымысла и фантастики, господствовавших в романе вплоть до XVII века, со стремлением новых авторов к подлинности и правдоподобию, что на самом деле облагораживает роман одной из классицистических категорий высокой литературы.

Вопрос о наличии правдоподобия как эстетической категории в собственной сатире очень беспокоит Байрона. Автор «Дон Жуана» неоднократно возвращается к этой теме и в тексте поэмы, и в комментариях к ней в письмах и дневниках. Например, в четвертой песни читаем:

And the sad truth which hovers o'er my desk
Turns what was once romantic to burlesque.
IV, 3 [1, p. 816].

Теперь моя весна уже увяла,
Давно остыл огонь воображенья,
И превращает правды хладный блеск
Минувших дней романтику в бурлеск.
IV, 3 [3, с. 362].

Спустя четыре песни уже вовсе не в связи с ощущениями автора звучит «почти дидактика»:

Но факт есть факт, и дело только в этом
(Я вымыслов не стал бы излагать);
Особо я советую поэтам
В поэмах измышлений избегать... [3, с. 528].

¹ Письмо Джону Мерею. Генуя, 25 декабря 1822 года.

То же и в письме к Мерею: «...помнится, говорил я Вам с Хобхаусом довольно давно, что нет ни единого эпизода, который не был бы взят из жизни; разумеется, это не описание какого-либо одного крушения, а сведенные во едино факты различных крушений. Весь "Дон Жуан" создан из реальной жизни, кое-что взято из моей, кое-что из жизни знакомых мне людей»² [5, с. 197]. И так до конца поэмы, то есть до последних дней жизни...

Правдоподобие правдоподобием, а под напором избранного поэтом материала классицистическое представление об эпосе «трещит по швам». Слишком много приключений, и «океан любви плещется» на страницах байроновского эпоса. Уже теоретик XVII века Пьер Даниэль Юэ в «Трактате о возникновении романов» утверждал, что их «главной темой является любовь, а о политике и о войнах они говорят, лишь если представится предлог» [2, с. 413]. На этой особенности романной прозы строилась вся система обвинений в безнравственности, направленных против сочинителей романов еще в первой половине XVIII века.

Однако, несмотря на все обвинения, количество романов, близких к просветительским, неизбежно росло; в тридцатые годы истинную войну против романного жанра начинает канцлер Дагесо. Его вдохновляет речь известного иезуита отца Поре, в 1736 году с негодованием рассуждавшего о том, какое преступное опустошение в умах производит чтение рассказов о безнравственных любовных похождениях. Отец Поре призывал придать подобное чтиво огню, что сразу вызывало в памяти костры инквизиции: «Пусть законы поразят и пламень сожжет и полностью повсеместно уничтожит всю отраву, произведенную на свет сочинителями романов» [6, с. 311]. Поэтому в 1737 году канцлер, убежденный во вредности книг, «проливающих в сердца смертельный яд любви», решил запретить их вовсе. Сама мера была комичной и абсолютно неисполнимой, поскольку романы писали не только во Франции, да и в самой стране их использовали иезуиты с нравственно-воспитательной целью. Но официальный церковный запрет сделал роман явлением подозрительным и вредоносным.

Одним из яростных противников романа уже во второй половине столетия становится не кто иной, как Жан Жак Руссо. В предисловии к «Новой Элоизе» Руссо сокрушался: «Большим городам надобны зрелища, развращенным народам — романы. Я наблюдал нравы своих современников и выпустил в свет эти письма. Отчего не живу я в том веке, когда мне надлежало бы предать их огню?» Любопытно, что Руссо не лицемерил, просто, считая роман признаком разложения общества, протестуя против «женского» и особенно против «девичьего» чтения, он заявлял о своей приверженности к традициям нравственности, то есть поддерживал тех, кто пытался в начале века запретить романы, видя в них опасное зло.

² Равенна, 23 августа 1821 года.

Байрон Руссо доверяет. В третьей песни «Паломничества Чайльд Гарольда» он создает запоминающуюся апологию руссоизма:

Руссо, *апостол роковой печали*,
Пришел здесь в мир, злосчастный для него...

<...>

Копаясь в ранах сердца своего,
Восторг безумья он явил в покровах
Небесной красоты, и оттого
Над книгой, полной чувств и мыслей новых,
Читатель слезы лил из глаз, дотоль суровых³ [3, с. 81—84].

Оттого Байрон к роману относится в целом с подозрением. Правда, помимо Руссо о романе очень авторитетно в «Энциклопедии» высказался Жокур, который определил роман как «вымышленный рассказ о чудесных и правдоподобных историях человеческой жизни», признавая тем самым, что в литературе середины XVIII века уже существовали романы волшебные, пасторальные, рыцарские и приключенческие, объединенные в английском языке понятием «*romances*», но уже укоренилась и другая художественная проза, тяготеющая к правдоподобию сюжетов («*novels*») [7, p. 179].

Вместо того чтобы признать вымышленный характер романов и пытаться достичь человеческой правды посредством создания правдоподобных сюжетов и использования реалистических средств выражения, многие авторы XVIII века предпочитали настаивать на достоверности своих произведений. Поэтому широко распространились романы-воспоминания и эпистолярные романы, а также псевдо-«рукописи», якобы найденные «издателями», «оставленные» кем-то «письма» и пр. Столь настойчивые претензии на подлинность быстро убеждали читателя в обратном. Байрон прекрасно это осознает, поэтому отказывается от мистификаций и честно признается в одном из писем времен работы над романом: «...я заимствовал крайне мало и исходил в основном из собственной фантазии»⁴, — пишет поэт наиболее близкому ему человеку, сводной сестре Августе Ли [5,

³ Отметим прежде всего точность характеристики Руссо, данной поэтом в 1816 году. В строфах 76—84, посвященных «швейцарцу», выделен ряд моментов, которые свидетельствуют о тонком понимании Байроном ошибок и заблуждений «мудреца», «увенчанного бессмертием». Не случайно далее говорится о «софизмах» — поэт намекает на иллюзии и противоречия руссоизма. Человек романтической эпохи, Байрон безошибочно фиксирует те впечатления, которые вынесли его современники из наследия Руссо, в особенности при описании любви: «безумье страсти», «пламень чувств», «поцелуев жар», «восторги обладанья» поданы Байроном скорее в иронической манере (строфы 77—78). С горькой улыбкой скептика поэт отметит в авторе «Новой Элоизы» «смешной штришок»: «Он не умел любить, не погибая».

⁴ Равенна, октябрь 1820 года.

с. 186]. Перед автором стояла совершенно иная задача — «околдовать» читателя, погрузить его в такое состояние чувства и мысли, которое сделало бы его проницаемым для восприятия политической и нравственной позиции рассказчика, сатирика, изгнанного из собственной страны. Для этого все средства оказывались хороши.

Нам и сегодня крайне любопытна литературная саморефлексия Байрона, пронизывающая всю поэму и столь привычная русскому читателю по пушкинскому «Онегину». Но и в данном смысле автор «Дон Жуана» был наследником просветителей, столь настойчиво возвращавшимся к темам литературной формы на страницах приключенческого рассказа. Например, ощущение разрыва с предшествующей традицией и осознание собственного новаторства заставляют писателей, оторвавшись от изложения сюжета, объяснять жанр своих произведений: Монтескье в 1734 году назвал «Персидские письма» «чем-то вроде романа»; Ричардсон утверждал, что изобрел «новый способ письма», отличный и от «romances», и от «novels»; Филдинг считал «Джозефа Эндрюса» «комической эпопеей в прозе». Естественно, имена авторов просветительского романа постоянно мелькают на страницах байроновского «Дон Жуана», особенно там, где заходит речь о предшественниках и литературной полемике с романтиками Озерной школы.

Очевидно, классицистическая традиция не вмещает того, что было задумано поэтом, и синтез жанровых форм идет в процессе работы, по мере продвижения от песни к песни. Уже в конце третьей песни автор ощущает свой эпос «утомительным» или «скучным» («tediousness» — III, 111) [I, p. 816], а в начале четвертой поясняет причины, отчего словечко «роман» попадает в его «словарь» («A novel word in my vocabulary» — IV, 5): «This is a liberal age, and thoughts are free...» (IV, 7).

Перед нами тот самый Байрон, который уже завоевал признание читателей как автор «Гарольда», не подчинявшегося никаким правилам. И вновь романтический принцип абсолютной творческой свободы побеждает: поэт применяет к своему «Жуану» не только многозначное «story», но и вполне конкретное «novel», а среди тех предшественников, кто может послужить оправданием поэту в ряде вольностей, — Смоллетт, Ариосто и Филдинг. Постепенно поэма Байрона *сбивается* на роман, причем *любовно-сатирический, приключенческий*, в прародителях которого можно увидеть Апулея или Петрония. Причем последний гораздо ближе Байрону с его склонностью к гротеску. Правда, в отличие от античного романа в «Дон Жуане» странствуют по Средиземноморью не два героя, а только один, в каждой новой ситуации находящий себе новую возлюбленную, но таковы уж нравы века, и рассказчика не в чем винить. Тем не менее каждое перемещение Донни Джонни влечет за собой появление новой героини, членя с точки зрения смысла рассказ на эпизоды или, как было в греческом ро-

мане, на главы: испанские, греческие, турецкие, русские, английские. Фактически автор проводит своего героя по местам своих юношеских странствий, реализуя в повествовании собственные «младенческие мечты». И здесь опять видна неразрывная связь с просветительством: с определенного времени все просветительские романы — и это подтверждают их заглавия — становятся не просто вымышленным рассказом, основанным на событиях человеческой жизни вообще (вспомним слова Жокура), но повествованием о конкретной человеческой жизни. Роман начал говорить о личном опыте, столкновении индивида с реальным социальным и духовным миром. Именно поэтому сюжеты многих романов той эпохи часто строились вокруг путешествия.

В романе XVIII века путешествия часто связаны с поисками любви или продиктованы ею. В жизни Жуана сменяют друг друга донна Юлия, Гайде, султанша Гюльбея, Лейла, царица Екатерина, графиня Фиц-Фальк. Но если в первых «новеллах» Жуан искренне влюблен, над чем автор откровенно потешается (вспомним расставание с Юлией), то начиная с турецких «глав» он все чаще преследует личные цели, а в России просто тешит свое честолюбие и приобретает немалый капитал, получив при этом полное одобрение матушки, донны Инессы. Так любовный роман приобретает черты *плутовского*, причем в его крайне актуальной для XIX века форме — *романа карьеры*. Напомним, что просветительский роман весьма часто описывал восхождение человека по социальной лестнице. Естественно, Донни Джонни не мошенник и плут в их традиционном понимании, а если и плутует, то в очень незначительной степени, причем к финалу все сильнее и сильнее. Особенно очевидна связь с поэтикой плутовского романа в отношениях автора и героя, поскольку, как и в «Лосарильо с Тормеса», перед нами умудренный опытом рассказчик, который повествует о злоключениях юноши, входящего в жизнь. При этом рассказчику значительно важнее показать нравы общества, имморализм существующих общественных отношений, в которые, как в щелочь, погружен несчастный юноша, теряющий один за другим все свои идеалы. Действительно, в XIX веке роман карьеры образует с *романом воспитания* некий симбиоз, ту самую жанровую форму, которую ряд исследователей называет *романом развращения* [8], относя к этой жанровой разновидности прославленные тексты Стендаля, Бальзака, Диккенса, Флобера... Байрон единственный из романтиков в «Дон Жуане» создает новый жанровый гибрид: странствие + любовь + карьера + роман развращения молодого человека = сатира на общественные нравы и ханжескую мораль.

Благодаря благосклонности женщин к концу повествования Жуан достигает многого... К сожалению, рассказ оборван на полуслове, и читатель может только догадываться, чем мог бы завершиться его вояж в Англию.

Впрочем, и сказанного довольно. Критики не видят в Донни Джонни характера, потому что он плывет по воле случая из объятий одной красавицы к другой⁵. При этом разрывы и потери происходят почти безболезненно. Так *воспринимает* читатель под влиянием ироничной авторской оценки. Например, на отплывающем от родных берегов корабле Дон Жуан раскрывает прощальное письмо от первой возлюбленной — несчастной донны Юлии, заточенной оскорбленным мужем в монастырь. Он готов оросить слезами и покрыть поцелуями это письмо, сожалея о погубленной им юной жизни, но усилившаяся качка вызывает приступ морской болезни. Физиологические подробности тошноты столь отрезвляюще действуют на героя, что он забывает выдуманные страдания и «спускается на землю», то есть на уходящую из-под ног палубу. Скепсис и ирония продолжают сопровождать Жуана и далее. Его верность памяти Гайде улетучивается под воздействием слез Гюльбеи, а в покоях царицы Екатерины призраки ушедших страстей уже не тревожат знатного красавца. Но ведь героем автор избрал Дон Жуана, безбожника и соблазнителя, «sent to the devil» (I, 1). Однако демонические качества в Жуане отсутствуют — он в лучшем случае повеса, хотя в критические моменты жизненного пути способен проявить мужество и храбрость. Вспомним сцены кораблекрушения, или сопротивления пирату Ламбро, или, наконец, героísmo под Измаилом. Он способен действовать, но только не размышлять. В этом главный изъян героя, близкого автору во всех отношениях. Всю «внутреннюю начинку» странника автор присваивает себе, да еще описывает его со скепсисом и тонким остроумием. Благодаря этому в поэме лирическая стихия преобладает, а образ автора обретает реальные очертания, биографию и даже психологический портрет. Читатель не столько интересуется судьбой маленького Донни Джонни, сколько подпадает под неотразимое обаяние повествователя, не может оторваться от легкой остроумной игры, от непринужденной «болтовни» очень мудрого и прекрасно знающего человеческую природу рассказчика. «Прелесть разговоров с ним заключалась именно в таких взрывах веселья и эксцентричности, а не в глубокомысленных умозаключениях», — писал о Байроне Томас Мур в 1813 году.

Вернемся к жанровым характеристикам последнего неоконченного произведения Байрона. Отметим, кстати, что Байрон вовсе не был создателем жанра *романа в стихах*. Большинство рыцарских романов писалось в стихах, причем сама стихотворная форма была более живуча, чем

⁵ Пассивность романного героя — это тоже черта литературы Просвещения. В романе И. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (V, 7) театральная труппа проводит параллель между драмой и романом и приходит к заключению, что романский герой отличается от драматического своей пассивностью.

герой и сюжет, как произошло с александрийским стихом, которым первоначально писались романы об Александре Великом и который позднее стал главным размером классической французской поэзии. Уже упоминавшийся Пьер Даниэль Юэ в «Трактате о возникновении романов» (1666—1669) утверждал, что «гораздо чаще романы» писались «стихами. Джиральди и его ученик Пинья в своих трактатах *de Romanzi* почти не признают никаких иных романов и предлагают как образцы поэмы Боярдо и Ариосто» [9, с. 412].

Квалифицированный профессиональный комментарий француза, который и сам писал романы, дает нам возможность оценить связь Байрона с традицией, с одной стороны, и его новаторские находки — с другой. Итак, вчитаемся в текст трактата Юэ: «...я совсем не касаюсь здесь романов в стихах и тем более эпических поэм, которые... имеют важные отличия от романов, хотя между ними и романами существует очень большое сходство. ...Петроний говорит, что в поэмах должно изъясняться иносказательно, при посредничестве богов, смелым и свободным языком, так, чтобы их принимали скорее за пророчества, родившиеся в иступленном уме, чем за точное и верное изложение событий. Романы более просты, менее возвышены и не столь иносказательны по замыслу... у поэм более упорядоченная и строгая композиция, и они включают в себя меньше материала, событий и эпизодов; в романах всего этого больше, потому что, будучи менее возвышенными и не столь иносказательными, они менее утруждают ум, позволяя ему вместить большее количество различных идей; наконец, темами поэм являются какое-нибудь сражение или событие государственной жизни, а о любви они говорят лишь при случае, в романах, наоборот, главной темой является любовь...» [2, с. 413].

Впрочем, Юэ, писавший в самом начале XVII века, еще не знает ряда особенностей просветительского романа, очень важных для создателя поэмы «Дон Жуан». Это — диалогическая форма романа и ирония как существенные черты мениппеи, связывающие романную прозу с традициями площадной, народной культуры.

Для просветителей, ставивших главной целью своего творчества побудить читателя к действию (например, заставить думать), роман — это беседа с читателем. Она может уходить в сторону и заводить в тупик, возвращаться к исходной позиции, сбивать с толку, удивлять, вызывать вопросы. «Лучший способ оказать уважение уму читателя — поделиться с ним по-дружески своими мыслями, предоставив некоторую работу его воображению», — заметит Лоренс Стерн в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена». Высоко ценивший Стерна Байрон в «Дон Жуане» будет шутливо оправдываться:

Но я грешу обильем отступлений,
 А мне пора приняться за рассказ;
 Такому водопаду рассуждений
 Читатель возмущался уж не раз.
 Теряя нить забавных приключений,
 Я прихожу в парламентский экстаз, -
 Мне в сторону увлечься очень просто,
 Хоть я не так велик, как Ариосто!
 III, 96 [3, с. 356].

Для обоих писателей смысл подобной игры понятен — это способ превратить читателя в философа, предоставить ему возможность самостоятельно завершить намеченную автором мысль или придать ей иное направление. На данную же цель направлена ирония — инструмент, нарушающий равновесие повествования и побуждающий читателя к сотворчеству.

«Ирония привнесла в роман лозунг *sapere aude* ("решишься быть мудрым"), позаимствованный Кантом у Горация в 1784 г. и ставшей дефиницией *Aufklärung*'а. Роман был одним из главных инструментов в деле освобождения человеческой мысли, который Монтескье (*Надо не столько заставлять читать, сколько заставлять думать*), Кант (*Имей мужество пользоваться собственным умом — таков, следовательно, девиз Просвещения*), а также Вольтер, Дидро, Руссо, Стерн и другие философы считали основной целью просвещенного разума» [6, с. 318]. Байрон воспринимает иронию так же, сделав из нее мерку просвещенной мысли, с которой он подходит к современному ему обществу и потому создает на редкость обаятельный текст, сопротивляться которому читатель не в силах.

Поэт виртуозно владеет всеми формами пародии и иронии на уровне как стилистики, так и иронии-мировоззрения, иронической заостренности всего повествования. Например, соединение романного многоголосья с игривым, почти салонным остроумием:

108

«В *пятидесятый* раз я вам сказал!» —
 Кричит противник, в споре свирепея.
 «Я *пятьдесят* куплетов написал», —
 Вещает бард, и публика робеет:
 Ох, как бы он их все не прочитал!
 При слове «*пятьдесят*» любовь мертвеет...
 Лишь *пятьдесят* червонцев, спору нет, -
 Поистине прекраснейший предмет! [3, с. 231].

Другой пример — соединение иронии и социальной сатиры с использованием классического мифологического мотива:

Я вспомнил, о говядине мечтая,
 Про Минотавра странный древний миф:
 Все наши моралисты Пасифаю
 Сурово осуждают, заклеив
 За то, что лик коровий приняла и
 Носила, но заметим, рассудив, -
 Она лишь поощряла скотоводство,
 Чтоб на войне дать Криту превосходство.

Мы знаем: англичане искони
 Любители говядины и пива,
 Но пиво всякой жидкости сродни,
 И суть не в пиве, говоря правдиво,
 Но и войны любители они,
 А это стоит дорого; не диво,
 Что бритт и Крит обожествляют скот,
 Пригодный для убоя круглый год [3, с. 308].

Данная техника иронических комментариев, самокомментариев, отступлений, столь органически вписавшаяся в романтический индивидуализм, на самом деле вовсе не являлась изобретением романтизма, а однажды открытая в конце итальянского Ренессанса Пульчи и Ариосто, была доведена до совершенства в просветительском романе. Фактически, Байрон мог бы повторить вслед за Стерном: «Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету, — они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену: холодная беспросветная зима воцарится на каждой ее странице». Впрочем, проблема иронии в «Дон Жуане» Байрона — это тема другой большой работы. Нам же необходимо вернуться к вопросу о жанре.

С точки зрения приемов сюжетосложения и способов создания образа героя, не выразившего движение века, поэма остается в рамках романтической эстетики. Однако романтическое вольномыслие и поэтическое чутье в изображении современности подсказывают Байрону те самые сюжетные ходы, которые сближают его сатирическую поэму с традициями мениппеи в интерпретации литературы второй половины XVIII века, то есть с формами просветительского реалистического романа.

Так чем же отличается способ «достижения карьерного роста» у «безвольного» Дона Жуана Байрона от, скажем, Жюльена Сореля Стендаля, героя, выразившего движение века? Психологией и только ей одной, которая в романе «Красное и черное» целиком передана герою, а в поэме «Дон Жуан» «перетянута» автором на себя. Поэтому Байрон, сделавший

ряд шагов в сторону романа, остается в рамках традиционного романтического жанра поэмы с наличием центрального образа лирического героя.

Связанный многими нитями с просветительской эпохой, Байрон по своему участвует в процессе утверждения статуса романа как жанра «почтенного», хотя и не вписанного в классицистическую иерархию жанров.

Поэт прекрасно понимал новаторство своего замысла, в котором в целое были слиты вещи, прежде несоединимые: поэма и роман, любовная страсть и сатира, путешествие за моря и картина нравов современной эпохи. «Убежден, как архиепископ Гренадский, что никогда не писал так хорошо, как сейчас...»⁶ — признавался Байрон в письме к Джону Кэму Хобхаусу [5, с. 149].

Современники тоже подметили неоднозначность жанровых характеристик последнего произведения великого поэта. «В разнообразии тем подобный самому Шекспиру (с этим согласятся люди, читавшие его "Дон Жуана"), — писал Вальтер Скотт о последней поэме Байрона, — он охватывал все стороны человеческой жизни... Ни "Чайльд Гарольд", ни прекрасные ранние поэмы Байрона не содержат поэтических отрывков, более восхитительных, чем те, какие разбросаны в песнях "Дон Жуана"..."» [10, с. 322].

В контексте исторической поэтики жанра романа «Дон Жуан» Байрона является неотъемлемым звеном между просветительскими романами Филдинга и Руссо, с одной стороны, и реалистическими у Пушкина и Стендаля — с другой.

Список литературы

1. *The complete poetical work of lord Byron*. Cambridge ed. Cambridge, 1905.
2. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. М., 1980.
3. *Байрон Дж. Г. Дон Жуан* / пер. Т. Гнедич // Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд Гарольда. Дон Жуан. М., 1972.
4. *Жирмунский В. М.* Байрон // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Избранные труды. Л., 1981.
5. *Байрон Дж. Г.* На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики. М., 1989.
6. *Сейте Я.* Роман // Мир Просвещения. Исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003.
7. *Weil F.* L'interdiction du roman et la librairie. P., 1986.
8. *Реизов Б. Г.* Французский роман XIX века. М., 1977.
9. *Юэ П. Д.* Трактат о возникновении романов // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
10. *Скотт В.* Собр. соч.: в 20 т. М., 1965. Т. 17.

⁶ Болонья, 20 августа 1819 года.