



Н. Дьяконова, А. Чамеев

Элегия «Адонаис» как итог творческого пути Шелли

Шелли дал своей поэме подзаголовок: «Элегия на смерть Джона Китса, автора “Эндимиона”, “Гипериона” и др.» (“Adonais. An Elegy on the Death of John Keats, Author of *Endymion*, *Hyperion*, Etc.”). Она была написана в июне 1821 г. и опубликована в июле, за год до смерти автора; после нее он успел закончить только одну поэму («Эллада» — “Hellas”), написать большую часть другой («Торжество жизни» — “The Triumph of Life”) и два десятка лирических стихотворений.

Шелли знал, что Китс умер от чахотки, но был убежден, что к трагическому исходу привела поэта травля, которой на протяжении нескольких лет его подвергала консервативная критика. Запечатлев в «Адонаисе» обаятельный образ юноши, чья лира обещала долго чаровать мир своими волшебными звуками, но умолкла навек, Шелли призывает «каиново проклятие» на головы тех, кто погубил певца¹. Одна за другой перед мысленным взором автора проходят фигуры Чаттертона, Сидни, Лукана — поэтов, подобно Китсу, безвременно погибших в столкновении с жестоким и несправедливым миром (XLV, 397—405; XXVII, 237—238).

Оплакивая талантливую и очень молодого собрата по перу (Китс умер в 25 лет), жертву злобной тупости врагов, политических и литературных, Шелли, хотя и не мог предвидеть, как мало ему самому осталось жить, невольно подводил итоги собственного, никак не менее тернистого пути². Его, как и Китса, преследовали непонимание, неприятие, даже презрение, поэтому он прямо обращается к самому себе: «Зачем медлить, сердце? Нет назад пути! Надежды покинули тебя... — ныне и ты должно уйти!» — “Why linger, why turn back, why shrink, my Heart? / Thy hopes are gone before... / ...thou shouldst now depart!” (LIII, 469—471).

От своего имени Шелли клеймит врагов — священнослужителей, рабов, убийц свободы, которые, в крови и похоти, гнусно попирают и высмеивают тех, кем должна была бы гордиться страна (IV, 31—34). В этом, как и во многом другом, Шелли следует горячо любимому им Джону Мильтону и его монодии «Лисидас» (“Lycidas”, 1638), посвященной безвременной гибели друга, молодого поэта Эдварда Кинга³. У Шелли, как и у Мильтона, элегия

соединяется с инвективой, погребальный плач — с обвинением. Но если у Мильтона строки, исполненные негодования, суть отступление от центральной темы скорби по усопшему, то у Шелли гнев и печаль — неразрывное единство, главная тема произведения. Поэт Адонаис-Китс стал жертвой политической травли, порожденной несовершенным мироустройством, уродливым искажением того, что соответствует вечным истинам красоты и человечности. «Адонаис» в этом смысле не отличается от предшествующих произведений Шелли, которые неизменно вырастали из возмущения социальной несправедливостью и обусловленной ею трагедией личности.

* * *

Первой важной вехой на пути Шелли к «Адонаису» можно считать его поэму «Аластор, или Дух одиночества» (“Alastor; or, The Spirit of Solitude”, 1816), речь в которой тоже идет о драматической судьбе поэта, о его безвременной гибели, хотя эта тема получает здесь существенно иное, нежели в «Адонаисе», решение: «Аластор» повествует об опасностях, подстерегающих молодого идеалиста, утратившего веру в свою способность содействовать общественному преобразованию. Прекрасный телом и душой герой «Аластора» — юный поэт — посвящает себя поискам истины и добра, странствует из страны в страну, посещает прославленные города древности, приобщается к сокровищам человеческой мысли, истории, культуры. Он жаждет познания ради людского счастья. Однако в мире, поглощенном своекорыстными и суетными заботами, он чувствует себя бесконечно одиноким. Обреченный на непонимание и враждебность окружающих, он ищет покоя и исцеления на лоне природы, благостной в своей вечной красоте. Предаваясь радостям созерцания и возвышенным грезам, он не замечает смиренной земной любви, которую питает к нему арабская девушка, и все силы чувства отдает прекрасному видению — таинственной «деве под вуалью», посетившей его во сне и пленившей его голосом, который был подобен голосу его души (“Her voice was like the voice of his own soul”. — “Alastor”, 153). Но напрасно надеется он вновь встретить деву своей мечты — видение бесследно исчезает. В отчаянии поэт отъединяется от всего живого и, после долгих и мучительных блужданий, умирает.

В отличие от светлого, жизнеутверждающего финала «Адонаиса», концовка ранней поэмы Шелли исполнена горечи: герой потерпел поражение во всех своих исканиях. Аластор, злой дух одиночества, погубил певца. «Он жил, он пел и умер в одиночестве» (“He lived, he died, he sung in solitude”. — 60), — констатирует автор. 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”. — 667—668). Печальный удел героя, в изображении Шелли,

— следствие не только холодного равнодушия мира, отвергшего волшебные напевы поэта, но и его собственного заблуждения, тем более горестного, что вытекало оно из самых чистых и благородных намерений.

В известном смысле ранняя поэма Шелли может быть воспринята как плод интроспекции, как адресованное себе и своим современникам предостережение от уныния, от эскапистских умонастроений, овладевших в годы реакции многими поборниками свободы. Симптоматично, что следующее крупное произведение Шелли — поэма «Восстание Ислама» (“The Revolt of Islam”, 1818) — как раз и призвано было, по замыслу автора, противостоять такого рода умонастроениям, внушив читателям уверенность в том, что битва за свободу грянет вновь и будет выиграна, когда усовершенствуются ум и сердце борцов. Несмотря на эпический размах этого очень длинного и несколько поспешно написанного повествования о революции и контрреволюции, оно в сущности насквозь лирично и представляет возвышенную и трогательную историю любви двух идеальных героев — Лаона и Цитны, возглавивших восстание против тирании и без колебаний отдавших жизнь в борьбе за свободу и счастье народа.

Начав с критической самооценки в поэме «Аластор», рисующей образ слабого, одинокого, романтически-мечтательного юноши-поэта, сходство с которым Шелли стремился преодолеть, он в «Восстании Ислама» обратился к изображению подлинно героической личности — вождя идеальной, с его точки зрения, бескровной революции, воина и поэта, на которого хотел походить и который, несомненно, был близок ему по духу. Даже отношение героя к любимой женщине, единомышленнице и соратнице, добровольно, бестрепетно, радостно взошедшей на костер вслед за ним, передает сокровенные мысли автора о любви как главной вдохновительнице бесстрашного служения ближним⁴. Поэма завершается описанием посмертного торжества Лаона и Цитны в Храме духов; это описание предвосхищает апофеоз бессмертного духа поэта в заключительных строфах «Адонаиса».

Бесстрашие, благородство, альтруизм, отличавшие самого Шелли на протяжении всей его недолгой жизни, определяют, как правило, и облик его любимых героев⁵. Таковы Лаон и Цитна. Таков заглавный персонаж незавершенной поэмы «Принц Атаназ» (“Prince Athanase. A Fragment”, 1818), властитель, который, несмотря на свое высокое положение, возбудил против себя жестокие гонения, служа людям низкого звания. Таков и Лионель, герой поэмы «Розалинда и Елена» (“Rosalind and Helen”, 1818), погибший в войне против тиранов и угнетателей народа. Смерть Лионеля не менее, чем его жизнь, свидетельствует о внутренней его красоте, неотделимой, по убеждению Шелли, от любви, главного богатства человека. Стихи, которые Шелли приписывает Лионелю, передают дух его собственной медитативной поэзии, а портрет героя в целом носит автобиографический и даже программный характер; в этом отношении Лионель в

гораздо большей степени, чем принц Атаназ, предваряет автопортрет Шелли в элегии, посвященной Китсу.

Откровенно автобиографичен и один из персонажей поэмы «Джулиан и Маддало» (“Julian and Maddalo”, 1818). Рисуя узнаваемые психологические портреты двух друзей, единомышленников и противников — Байрона (граф Маддало) и самого себя (Джулиан), — Шелли путем сопоставления их характеров и мироощущений глубоко проникает в сознание людей одновременно близких и далеких⁶. В предисловии к поэме, характеризуя героя, Шелли пишет, что Джулиан «страстно привержен философским понятиям, согласно которым человек имеет власть над собственным сознанием, а общество подлежит совершенствованию... Он непрерывно размышляет о том, как добиться победы добра над злом»⁷. Образ Джулиана складывается из разнородных элементов: из подробного рассказа о беседе с близким, но резко отличным от него другом и из услышанного друзьями монолога безумца, в завуалированной форме раскрывающего тоску и отчаяние, до которых доводит Джулиана—Шелли крушение его грез и упований. Близость безумца автору 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...*” — 449—450). 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.

Последним из крупных произведений, предшествующих «Адонаису» и тесно с ним связанным, стала лирическая драма «Освобожденный Прометей» (“Prometheus Unbound”, 1819). В сложной символике ее воплощены многолетние раздумья поэта о сущности жизни и природе человека, о смысле истории и судьбах цивилизации, об исполненной страданий борьбе за общественную гармонию. Несмотря на усиливавшуюся в Европе реакцию, Шелли жил предчувствием надвигающейся политической бури и уподоблял сознание современников грозовой туче, угрожающей громом и молнией⁸. Автор «Освобожденного Прометея», как и прежде, «одержим страстью к преобразованию мира»⁹, однако идет он к этой цели более сложными, чем прежде, путями, стремится воздействовать на читателей не столько прямым выражением своих идей, сколько красотой поэтических образов.

Обратившись к древнему мифу и античной трагедии, Шелли создает в «Освобожденном Прометее» гениальный образ Титана, идеализация которого оправдана его литературными источниками и вместе с тем не препятствует очевидной близости героя и автора. Поэт, посвятивший всю свою жизнь беззаветному общественному служению, закономерно приходит здесь к изображению героя, который призван являть образец мужества, духовной стойкости, готовности к самопожертвованию.

Нерв драматического действия в «Освобожденном Прометее» составляет непримиримый конфликт между Титаном и Зевсом. В драме возникают как бы два мира, два полюса, вокруг которых группируются фантастические фигуры-символы. В противоположность Зевсу, которого окружают силы Хаоса, Анархии, Ада, раболепия, Прометей становится центром притяжения светлых начал — Земли, Солнца, Океана, океанид, духов природы, «неугасимого огня» любви человека к свободе.

Зевс в изображении Шелли — воплощение зла, демонический бог, беспощадный и вероломный. Его мир — это мир, живущий по законам насилия. «Всеизвращающий Зевесов мозг» стремится обратить проявления вечности в душе человека в их противоположность, в их зловещую тень: радость оборачивается страданием, надежда — отчаянием, любовь — ненавистью, всеобщее братство сменяется всеобщей враждой. Зевс сам живет только настоящим, сиюминутным и хотел бы все сущее поставить под знак времени. Его власть 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 страждущего 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.

«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 все бремя мук человеческих и, простив врага (но не примирившись с ним!), победить его силой своего нравственного превосходства.

Освобождение Прометея в изображении Шелли сопровождается символической сценой освобождения всего мира, осуществлением той утопии, в приверженности к которой упрекал Джулиана-Шелли граф Маддало-Байрон. Но утопия вскоре отступает перед трагедией действительности, запечатленной в элегии на смерть Джона Китса. К ней вели поэта не только вехи его творческого пути, но и его прямые впечатления от угнетенной, униженной Италии, в которой прошли последние годы его жизни. Она сама и все с ней связанное приобретает для Шелли символический смысл: она — поруганная красота, которую должны воскресить сильные духом — те, кого вдохновляет поэзия.

Итальянские пейзажи Шелли воспринимаются как пейзажи его души. Те или другие подробности — не только объективированные выражения или аналоги переживаний поэта, но и их символ. Вопреки обычному представлению, мир природы в стихах Шелли уподобляется островкам, мир скорби людской — безбрежному океану¹⁰. Символом единства ду-

ховного и физического является соединением в облике неоднократно воспетой Шелли Венеции реального, зримого очарования и «идеального» ореола, которым окружил ее Байрон, когда жил и творил в ее стенах. Все ее вполне индивидуальные особенности суть лишь проявления единого, великого, как отсвет рая, — того, что вернется с отвоеванной свободой.

Итальянская лирика Шелли не менее, чем его поэмы, подготовила его элегию «Адонаис». Последним шагом к ней стала лирическая поэма «Эпипсихидион» (“Epipsychidion” — «душа моей души» по-гречески). Она была написана в феврале 1821 г. и стала одной из известнейших в европейской поэзии историй преобразующей власти любви.

* * *

Задумав написать поэму на смерть Китса, Шелли обратился к традициям классической элегии; образцом ему, как и Мильтону в «Лисидасе», послужили прежде всего произведения двух древнегреческих поэтов-буколиков — «Плач по Адонису» Биона и «Плач по Биону» Мосха. У Биона Шелли воспринял проникнутый светлой грустью миф об Адонисе и Афродите, у Мосха — мотив скорби о поэте, погибшем от руки врагов¹¹.

По содержанию и интонационному рисунку элегия Шелли с некоторой долей условности может быть разбита на три части, графически никак не выделенные: в первой части (строфы I—XVII) акцент сделан на гибели поэта и скорби о нем, во второй (строфы XVIII—XXXVII) речь идет о возрождении к жизни оплакивавшей поэта природы, третья часть (заключительные 18 строк: XXXVIII—LV) представляет по сути гимн торжествующему над смертью духу поэта. Имя героя Шелли — результат контаминации имени Адониса и древнееврейского имени Адонаи, субститута слова *Бог*. Такого рода контаминация, по мнению комментаторов поэмы, имеет глубокий смысл: первые две части элегии соотносятся с мифом об умирающем и воскресающем растительном божестве Адонисе, последняя часть — с образом Адонаи, творца, обнаруживающего себя в своем творении¹².

Подобно тому, как в поэме Биона Афродита оплакивает своего сына Адониса, у Шелли Урания скорбит о гибели Адонаиса. Образ Урании в элегии Шелли допускает двойное прочтение, ассоциируясь и с образом богини любви, и с образом музы поэтического вдохновения — той самой, к которой обращался Мильтон в I и III книгах «Потерянного рая». Не случайно ее имя появляется в четвертой, посвященной Мильтону строфе «Адонаиса»: Шелли 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 трех «сыновей света» — Гомера, Данте и Мильтона (IV).

Вечная слава Адонаиса противопоставляется жалкому жребии тех, кто упорно продолжает идти по дороге ненависти, к которой приговорены жители земли (VI). Он один обрел в смерти свободу от Развращенности Corruption (VIII, 67). Подобно Лионелю и Джулиану, Адонаис неразлучим с прекрасными Мечтами (Dreams), с «окрыленными страстью властителями мысли» (“the passion-winged Ministers of Thought”), «которых он научил музыке любви» (“whom he taught the love that was its music” — IX).

Истинный поэт, Адонаис сотворил сонм упоительных Великолепий / Splendours, Предназначений / Destinations, Воплощений / Incarnations, Фантазий / Phantasies (XIII), — и все они, сливаясь со стихиями природы, им воспетыми — океаном, ветром, весной (XIV—XV), — после смерти его льют потоки слез (XVII). В соответствии с парадоксальной структурой элегии, страдания прекрасных плакальщиков вызывают взрыв гнева, одновременно контрастирующий с их сущностью и ею обусловленный. Парадокс заключается в том, что Адонаис научил так сильно любить прекрасное, что любовь к нему, доведенная утратой до предела отчаяния, порождает ненависть, ей противоположную и с ней единую.

Парадоксально и то, что воспетое Шелли подчинение Природы могуществу любви и горя сменяется возрождением ее (XVIII—XIX) — кратким из-за всеислия смерти: «Увы! Всё, что мы в нем любили, словно никогда не существовало вне нашей скорби, и само горе смертно... Пока синеют небеса и зеленеют поля, вечер возвещает ночь, а ночь призывает утро. Месяцы скорби сменяют друг друга, и каждый год будит новый для горя» (“Alas! That all we love of him should be / But for our grief as if it had not been, / And grief itself be mortal... / As long as skies are blue, and fields are green, / Evening must usher night, night urge morrow, / Month follow month with woe, and year wake year to sorrow”. — XXI).

* * *

Элегия о смерти Китса строится на воспроизведении стремительного нарастания боли и осуждения, «стремительного как мысль, ужаленная змеей-памятью» (“Swift as a Thought by the snake Memory stung”. — XXIII, 197). Крайним воплощением боли становятся страстные мольбы Урании, обращенные одновременно к смерти (XXV) и к любимому сыну Адонаису, который с безумной смелостью навлек на себя опустошающих жизнь чудовищ — волков, воронов, коршунов (XXVI—XXIX).

Вдохновенная мука ее слов собирает поэтов, соратников Адонаиса-Китса. Среди них — «пилигрим вечности» (“the Pilgrim of Eternity”) Байрон, чьи печальные песни таят в себе молнии (XXX, 264—268), Томас Мур, в песнях которого скорбь волшебством любви превращается в музыку (“Love taught Grief to fall like music”. — XXX, 268—270), друг Китса Ли Хент, «самый

кроткий из мудрых, тот, кто наставлял, утешал, любил, чтит покойного» (“He, who, gentlest of the wise, / Taught, soothed, loved, honoured the departed one”. — XXXV, 312—313). В роли одного из плакальщиков автор, в нарушение традиций элегии, изображает себя. Слабый, хрупкий, он словно призрак среди людей и тщетно пытается бежать от преследующих его мыслей. Шелли подчеркивает: 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 broken billow, the withering flower”. — XXXII)¹³.

Критики нередко обвиняют Шелли в чрезмерной жалости к себе, в сентиментализации собственного облика, в излишне трогательных сравнениях¹⁴. Такое обвинение отпадает при сопоставлении самоописания в «Адонаисе» с другими автопортретами Шелли и с общими принципами его словесной живописи — органического единства ядра мысли с образами, возникающими по законам поэтической ассоциации. Тоску неосуществленной жизненной задачи, самоуничужение 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 (XXXIII, 297; XXXI, 275—276). 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 (XXXI).

Даже на фоне характерной для романтиков полноты лирических автопортретов поэтические самоизображения Шелли поражают искренностью, проникновенностью, пронзительной обнаженностью признаний. Они заключают и исповедь, и символ веры, философский и социальный, и тайные страхи, своего рода предостережения самому себе, и муки пророка, не услышанного своим отечеством.

В элегии Шелли сосредоточены трагические сочетания противоречивых эмоций, последовательно воплощавшихся в его поэмах. Здесь сочетаются восторг созерцания и горечь утраты, скорбь и негодование, отчаяние и надежда, индивидуальное и всеобщее, судьба восплаемого героя и собственная судьба. Все эти сочетания в разной степени и форме характерны для всех крупных поэтических созданий Шелли, в которых борьба за высокий идеал почти всегда (разве что за исключением «Освобожденного Прометея») терпит крушение, не лишаящее этот идеал притягательной силы, а приверженцев его — надежды.

Следуя характерному для элегии закону антитезы, Шелли, оплавав Адонаиса, обрушивает свой гнев на его губителя — «безымянного червя», «змеяубийцу» (“the nameless worm”, “viperous murderer”), оставшегося глухим к волшебным мелодиям певца и излившего на него «всю зависть, ненависть и злобу, какие только могут вмещаться в одной груди» (“all envy, hate and

wrong, / But what was howling in one breast alone". — XXXVI, 320—322). Не-годование поэта облекается в слова крайне резкие и употребленные в вызывающе непривычных сочетаниях, не характерных для его более ранних поэм. Вскоре, однако, взрыв осуждения сменяется, казалось бы, неожиданным, но на самом деле вполне естественным для Шелли призывом простить убийцу, ибо пока тот жив, наказанием ему будет раскаянье, презрение к себе, обжигающий стыд, и дрожать он будет как побитый пес ("Remorse and Self-contempt shall cling to thee; / Hot Shame shall burn upon thy secret brow; / And like a beaten hound tremble thou shalt — as now". — XXXVII, 331—333). Между тем по воле убийцы Адонаис поднялся в мир иной, свободный от унижений, зависти, клеветы, ненависти, боли ("He has outsoared the shadow of our night; / Envy and calumny and hate and pain... / Can touch him not and torture not again". — XL, 352—355). Он не просто освободился от бремени земного существования, но обрел истинную жизнь — в противоположность жителям земли, медленно превращающимся в ничто, в жалкие трупы, хранилища ушедших надежд (XXXIX). Воспарив над убожеством мира людей, он по-пал смерть: «Смерть умерла, он жив!» ("tis Death is dead, not he". — XLI, 361) — жив во всем, что прекрасно на земле и небесах.

Не ограничиваясь звучащей в более ранних поэмах идеей неразрывного единства своего героя с природой и правительницей мира — любовью, Шелли подчеркивает, что Адонаис сам участвовал в рождении и умножении красоты вселенной и, соответственно, после смерти стал частицей того очарования, которое воспел при жизни ("He is a portion of the loveliness / Which once he made more lovely". — XLIII, 379—380). Как никогда ранее, Шелли раскрывает процесс удивительной материализации духа, процесс мучительного перерождения унылой и мрачной действительности в обитель прекрасного ("the one Spirit's plastic stress / Sweeps through the dull dense world... / And bursting in its beauty and its might / From trees and beasts and men into the Heaven's light". — XLIII, 381—387). Перечислив великих поборников светлого будущего человечества, Шелли утверждает их ослепительное бессмертие по аналогии с огнем, который надолго переживает породившую его искру. На высоту еще менее достигаемую, на престол вечности должны вознести Адонаиса его крылья (XLV—XLVI).

Философские абстракции конкретизируются в описании могилы Китса в Риме. Однако и здесь противоречивая сложность поэтической мысли Шелли объединяет точно указанное и ограниченное место с более широким понятием Рима — «рая, могилы, города, пустыни» ("the Paradise, the grave, the city, and the wilderness". — XLIX, 433—434). Кладбищенские мотивы («нагота опустошения» — "the bones of Desolation's nakedness". — XLIX, 437) подготавливают контраст: победу света над мраком (XLIX—L).

Заключительные строфы элегии завершают сложное развитие одушевляющей ее мысли: не на горести утраты сосредоточен Шелли; его удручает

бессмысленная пестрота жизни, которая пятном ложится на белоснежное сияние вечности (“Life, like a dome of many-coloured glass / Stains the white radiance of Eternity”. — LI, 462—463); свет покинул круговорот лет, мужчин и женщин, а то, что дорого нам, привлекает, дабы уничтожить, отталкивает, дабы довести до полного увядания (“A light is past from the revolving year, / And man, and woman; and what still is dear / Attracts to crush, repels to make thee wither”. — LIII, 472—474). Только смерть может привести к торжеству света, красоты, блаженства и любви, против которых бессильно проклятие рождения, и с нею автор элегии приобщится к тем высшим сферам небесным, куда, словно звезда, призывает его душа Адонаиса (“Whilst burning through the inmost veil of Heaven, / The soul of Adonais, like a star, / Beacons from the abode where the Eternal are”. — LV, 493—495).

Автор элегии не только соучастник земной трагедии Адонаиса-Китса, испытанных им гонений — ему доступны те же награды за пережитые страдания, то же вечное блаженство, торжество любви и красоты. Оплакивание друга превращается в плач о самом себе, проклятие погубившим его силам зла — в объявление войны врагам человечества; печаль, слитая с гневом, переходит в апофеоз противостоящих им сил добра и красоты, похоронная песнь — в хвалебный гимн благодетельнице-смерти.

По законам романтической поэзии Шелли выходит за пределы личной трагедии Китса и скорбит о неизбежном жребии поэта в чуждом поэзии мире, где «судороги страха и горя уничтожают нас день за днем, и холодные надежды кишат как черви 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”. — XXXIX, 349—351).

Разочаровавшись в совершенствовании реального мира в обозримом будущем, Шелли — в духе учения близкого ему Платона — ищет спасения в мире идеальном¹⁵. «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»¹⁶. Шелли верит, что Адонаис, умерев, ожил; его дух устремился к вечным источникам света и истины, тогда как живые — убогие, жалкие — на самом деле мертвы (XXXIX—XLI).

* * *

«Адонаис» стал не только закономерным итогом произведений, созданных за несколько лет напряженного труда, но и выходом за их преде-

лы. Отличает поэму прежде всего внутренняя логика образа оплакиваемого поэта, в основе которого лежит реальная трагедия, обусловленная реальными, слишком реальными общественно-политическими обстоятельствами. Не менее важна органическая связь между гневом, вызванным этими обстоятельствами, и скорбью об их жертве, между восхищением убитым поэтом и возмущением жестокостью его убийц.

В элегии Шелли мировидение автора находит адекватное выражение в выстроенном им художественном мире, в котором достигается то, к чему он с самых ранних стихов стремился — воплощение единства человека и природы, не только в том прямом смысле, что он — частица ее, но и в более широком философском, ибо он подчинен ее законам, и прежде всего главному из них — закону господства любви над вселенной. Из этого вытекает и плач по поэту, исходящий от одушевленных сил природы, и приобщение его к неизбывной вечности природы под управлением любви:

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.

(Пер. И. М. Дьяконова)

(That Light whose smile kindles the Universe,
That Beauty in which all things work and move,
That Benediction which the eclipsing Curse
Of birth can quench not, that sustaining Love
Which through the web of being blindly wove
By man and beast and earth and air and sea,
Burns bright or dim, as each are mirrors of
The fire for which all thirst; now beams on me,
Consuming the last clouds of cold mortality.

(LIV).

В «Адонаисе» Шелли обретает и новое для него искусство краткости: история молодого гения, затравленного ничтожествами и завистниками, оплаканного соратниками и после смерти занявшего принадлежащее ему по праву место среди бессмертных, изложена в пятидесяти пяти девятистрочных («спенсеровых») строфах, в которых и придирчивый критик не нашел бы досадных длиннот и пожаловаться мог бы разве что на необычность и дерзкую прихотливость метафор — таких, например, как *fiery tears*, *loud heart* (III, 22), *kingly Death* (IV, 55), *moonlight wings* (X, 83),

starry dew (XI, 91), *winds of light* (XLIV, 396), *dazzling immortality* (XLVI, 419), *flame transformed to marble* (L, 447)¹⁷.

«Адонаис» отличается от более ранних творений Шелли большей жанровой строгостью и композиционной цельностью. Следуя элегической традиции, автор открывает поэму сообщением о причинах своей скорби (I), призывает музу оплакать погибшего (II—VIII), вовлекает в число скорбящих природу (IX—XVII) и друзей поэта (XXX—XXXV), гневно обличает виновника его гибели (XXXVI—XXXVII). Опять же, в согласии с канонами жанра, горестные, проникнутые ощущением непоправимости случившегося ламентации автора «Адонаиса» уступают место словам утешения, призванным смягчить горечь утраты, осушить слезы на глазах скорбящих: «Нет, он не умер! Перестаньте плакать!» — ибо умер жестокий, подлый мир, а он — часть движимой любовью прекрасной вселенной, и нет лучше жребия, чем последовать за ним (XXXVIII—LV).

Вместе с тем сколь ни прочна связь «Адонаиса» с традицией, она не мешает элегии Шелли оставаться одним из самых новаторских его произведений. Используя канонические приемы, автор подчиняет их замыслу оригинальному и все преображающему, превращает похоронную песнь в романтическую исповедь и в то же время — в обвинение эпохе. Переходы от отчаяния, гнева к примирению, восхвалению и вере в вечность покоя, неразрывная, мотивированная связь между героем и автором, сочетание логики и эмоций придают элегии Шелли поэтическую новизну и неотразимую силу убедительности. Ее тайна, представляется нам, заключена в том, что одно событие (смерть поэта) порождает многообразие мыслей и чувств, бурное взаимодействие которых приводит к единству и гармонии, эмоциональной и интеллектуальной. «Адонаис» перерастает рамки 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 бы и должна была стать.

Сам Шелли скромно называл свою элегию «наименее совершенным своим произведением». Нам оно кажется наиболее совершенным. Поэт создает пленительный облик, полный страдания и самоотречения, лишенный реалистической конкретности, но верный романтической 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. Есть горестная закономерность в том, что именно тот поэт, который «весь мир заставил плакать / Над красой земли своей», становится жертвой «подлости и злобы».

¹ См.: *Shelley's Poetry and Prose* / Ed. by D. H. Reiman and S. B. Powers. N. Y.; L., 1977. P. 396. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте; римская цифра в скобках обозначает номер строфы, арабская — строки элегии «Адонаис»; только оробская — номерстраницы для других произведений.

² См.: *Cronin R. Shelley's Poetic Thought*. L., 1981. P. 169—201.

³ Сопоставление элегии Шелли и монодии Мильтона см.: *Дьяконова Н. Я., Чамеев А. А.* Шелли. СПб., 1994. С. 120—126.

⁴ См.: *Ruff J. L. Shelley's "The Revolt of Islam"* // *Salzburg Studies in English Literature. Romantic Reassessment*. 1972. Vol. 1. P. 132—136.

⁵ Ср.: *Clark T. Embodying Revolution: The Figure of the Poet in Shelley*. Oxford, 1989. P. 31—33, 45, 76 ff.

⁶ Анализ идеологической основы разногласий между Маддало и Джулианом (т. е. Байроном и Шелли) см.: *Baker C. Shelley's Major Poetry: The Fabric of a Vision*. Princeton, 1948. P. 131—138. Насколько нам известно, исследователи не заостряли внимание на противоположности реакции друзей на смерть Джона Китса; оба отозвались на нее стихами: Шелли в пятидесяти пяти строфах «Адо-наиса», Байрон — в одной строфе «Дон Жуана»:

А Джона Китса критика убила,
Когда он начал много обещать;
Но в голосе его звучала сила...
Да, бедный Ките! Но поздно горевать
Его несмелой музе трудно было
Богов Эллады в песнях возвышать,
О нем теперь: большой талант поэта
Ничтожная статья сжила со света.

(«Дон Жуан», песнь XI, строфа 60)

Превосходный перевод Татьяны Гнедич не передает презрительную интонацию последних строк: “Poor fellow! His was an untoward fate; / 'Tis strange the mind, that very fiery particle, / Should let itself be snuffed out by an article”.

⁷ *Shelley's Poetry and Prose* / Ed. by D. H. Reiman and S. B. Powers. N. Y.; L., 1977. P. 113. Перевод здесь и далее наш.

⁸ См.: *Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy* / Ed. by D. L. Clark. L., 1988. P. 328.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ См., например: *Shelley P. B. Lines written among the Euganean Hills* // *Shelley's Poetry and Prose*. P. 103.

¹¹ См.: *King-Hele D. Shelley. His Thought and Work*. L., 1960. P. 304—305.

¹² См.: *Wasserman, Earl R. The Subtler Language*. Baltimore, 1959. P. 311—313; *Woodman R. "Adonais"* // *Shelley's Poetry and Prose*. P. 660. Росс Вудмен, исследующий влияние Данте на элегию Шелли, полагает, что поэт в «Адонаисе» повторяет путь автора «Божественной комедии»: он спускается в Ад материального небытия, чтобы затем подняться к «чистому сиянию вечности» (*Ibid.* P. 668).

¹³ См.: *Curran S. "Adonais" in Context* // *Shelley Revalued*. Leicester, 1983. P. 171—177.

¹⁴ См., например: *Cameron K. N. Shelley: The Golden Years*. Cambridge (Mass.), 1974. P. 436.

¹⁵ Интересное сопоставление «Адонаиса» с идеями Платона см.: *Hodgart P. A Preface to Shelley*. L.; N. Y., 1985. P. 81.

¹⁶ *Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy*. P. 333.

¹⁷ О метафорическом строе и, шире, о стилистическом своеобразии поэзии Шелли см.: *Клименко Е. И.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959. С. 215—271; см. также: *Keach W. Shelley's Style*. L., 1985.