

БІОГРАФІЯ ПОЕТА: ДОЛЯ І МІФ

т

А ридцять шість років життя Байрона майже точно збіглися з історичною епохою, хронологічні рамки якої означені, з одного боку, Великою французькою революцією, а з другого — остаточним крахом абсолютизму і створенням у 1830 р. "буржуазної монархії" Луї-Філіпа. Байрон не просто жив у ту епоху, разом з Наполеоном він став її виразником, її майже міфологічним символом.

"Для того, щоб скласти епоху в історії, необхідно, як відомо, дві умови: перше — мати неабиякий розум і друге — одержати великий спадок. Наполеон успадкував Французьку революцію, Фрідріх Великий — Силезьку війну, Лютер — попівське мракобісся, а мені дісталася у спадок помилка у вченні Ньютона" — ці слова Гете продиктував Еккерману в травні 1824 р., невдовзі після смерті англійського поета. Йому, як і Наполеону, дісталася в спадок Французька революція, адже вона визначила духовний настрій і художній переворот, творцем якого був Байрон.

Та це не означає, що Байрона породила виключно французька чи, навпаки, — англійська історія. Загалом післяреволюційна історія європейських народів, у центрі якої опинилося англо-французьке політичне протистояння, нерозривно переплелася, а творчість Байрона в ній набула загальноєвропейського значення. Воно пов'язується з розвитком суспільної філософії протесту, нонконформізму, бунтарства з усіма її складнощами та парадоксами, які відобразилися, в свою чергу, і в сприйнятті Байрона його сучасниками.

Як і Наполеон, Байрон належав до найвідоміших людей свого часу. В житті невизнаного генія Вільяма Блейка, в трагічній смерті Томаса Чатертона, в містифікаціях Макферсона, в легендах, «якими оточував себе Роберт Метьюрін, у життєписах Вільяма Вордсворта та Семюела Тейлора Колриджа залишається багато неясного, втраченого, тоді як про біографію Байрона, котрий уже сучасниками сприймався як виразник епохи, рівний Наполеону, знаємо, здається, все. Від історії його сім'ї, яка сягає мало не Вільгельма Завойовника, до химер-

них зигзагів його посмертної слави. А саме життя поета можемо реставрувати мало не по днях, за його численними листами, якими він щедро обдаровував своїх кореспондентів, а також за особистими щоденниками. Але вже буквально з перших кроків творчого та політичного життя Байрон здався сучасникам настільки значною фігурою, що десятки людей його найближчого оточення з англійською любов'ю до точнос^педантизму записували все, що його стосувалося і що з ним^пй відбувалося. Друг поета зі студентської лави, політик, мемуарист і посмертний душопріказник Байрона Джон Кем Гобгауз, а також літератори Томас Мур, Лі Гант, Валтер Скот, Семюел Роджерс, Персі Біші Шелі та його дружина Мері Шелі, друзі поета Едвард Трелоні та Томас Медвін, дружина Байрона Анабела Мілбенк, його сестра Августа Лі, Тереза Гвіччіолі, якій віддана була остання любов поета, її брат П'єтро Гамба, численні інші сучасники різних національностей у листах, спогадах, щоденниках зафіксували його стиль життя, описали зовнішність, манери, характер, а також своє часто захоплене, хоча нерідко й критичне ставлення до поета.

Існують десятки живописних і скульптурних портретів Байрона. До них, звичайно, не можна ставитися з цілковитою довірою. Адже ті, хто могли порівняти портрети Байрона з оригіналом^п часто підкреслювали, як не вистачає в цих зображеннях енергії, життя, чарів внутрішньої сили поета. Тереза Гвіччіолі вважала, що всі художні роботи, хоч і створені видатними майстрами Саундерсом, Філіпсом, Холмсом, Весталом, мали безліч недоліків. Томас Медвін, родич Шелі, який вперше зустрівся з Байроном у 1821 р., зауважив пізніше у своїй книзі "Розмови з лордом Байроном": "Жоден з художників портретів не дав мені уявлення про те, яким він є наспра^пвді"².

Збереглося й немало словесних портретів Байрона. 14 січня 1822 р. Едвард Трелоні прибув у Ізіу і наступного дня зустрівся з поетом. От яким він його запам'ятав. "У зовнішності Байрона втілилася ідеальна норма, якою природа нагородила генія. Він був у розквіті сил — мав 34 роки, середнього зросту — 5 футів і 8 з половиною дюймів; красиві риси обличчя, бліда шкіра без жодної плямки чи зморшки, широкі плечі, відкриті груди, чудові пропорції тіла. Невелика правильної форми голова і кучеряве волосся летко й граціозно поєднувалися з міцною довгою шиєю. Очі та форма рота видавали генія. Природа мало що могла додати до того, чим його обдарувала, як у зовнішності, так у її одухотвореності. Та че-

рез хворобливу уяву на фоні всіх цих дарів ще очевиднішою для нього ставала його єдина вада — кульгавість. Здається, так непомірно збільшується тріщина у відшліфованому діаманті". Трелоні намагається бути точним, водночас прагне створити романтичний образ митця, в якому краса поєднувалася з фізичною вагою, а геніальність — з хворобливістю.

Цікаве враження від зустрічі з Байроном описав в одному із своїх листів Стендаль: "Це було восени 1816 року, коли я побачив Байрона в міланському театрі Ла Скала в ложі бременського міністра. Мене вразили очі лорда Байрона, коли він слухав секстет з опери Маєра "Єлена". Ніколи в житті я не зустрічав нічого прекраснішого та виразнішого. Навіть тепер, думаючи про те, якого виразу великий зодчий має надавати генієві, завжди згадую той прекрасний образ..." У портретах, змальованих великим письменником і звичайним хронікером, немало спільного. І причина не в тому, що Байрон був утіленням довершеності чи ідеальної краси, а в тому, що сприймався як символ романтизму. Тож портрети ці більше підтримували романтичний міф, ніж відображали об'єктивну правду.

І ці, і десятки аналогічних словесних описів, а також розгорнуті нібито документальні записи сучасників створюють одну, на перший погляд, цілком істинну, об'єктивну біографію поета. Вона, однак, відрізняється від того портрета, який складається з власних щоденників та листів Байрона. Нарешті, існує ще одна біографія митця зі своєю особливою логікою розвитку. Вона твориться з проекцій самого поета в образах героїв, парадоксально розкриваючи деякі його суттєві риси. Тільки враховуючи ці три /"біографії", можна скласти уявлення про одну — справжню.

Джордж Гордон Байрон народився в Лондоні 22 січня 1788 р., в кінці визначного XVIII ст. — віку Просвітництва, раціоналізму і класицизму. Батьки його походили зі старовинних аристократичних сімей, відомих в Англії, правда, не державними заслугами, а войовничим характером, який не одного предка поета змусив померти не своєю смертю. Перші Байрони прийшли з Франції разом з Вільгельмом Завойовником. У 1643 р. король Карл I надав серві Джону Байрону титул лорда. Поет став шостим лордом Байроном. Чоловіки з роду Байронів, як правило, обирали військову чи морську професії. Дід поета дослужився до віце-адмірала. Його старший син — батько поета — навчався у французькій військовій академії, гвардійцем опинився на американській війні за

незалежність. Повернувшись додому, прославився своїми боргами та любовними пригодами, завоювавши за перше й друге прізвисько Джека Божевільного. Історія роду Байронів повна зловісних легенд. Наприклад, п'ятий лорд Байрон, двоюрідний дід поета, на прізвисько Лихий Лорд, у 1775 р. через дріб'язкову суперечку заколов свого сусіда, за що його судила палата лордів.

Не менш родовитими були предки поета по матері. Гордоні Гайти з Шотландії походили з королівської династії Стюартів. Перший сеньйор Гайт був сином сестри короля Якова II. Та вони не відставали від Байронів у віроломстві, яке увійшло навіть у народні балади. Сам поет свято вірив у те, що йому передалася у спадок кипуча кров його предків — Байронів і Гордонів, їх нестримні характери, він плекав у собі цю віру, не намагаючись і не бажаючи тамувати власні капризи й пристрасті.

Шлюб батьків, капітана Джона Байрона, або Джека Божевільного, та Кетрін Гордон Гайт, з усіх поглядів був невдалим. Кетрін стала другою дружиною безпутного, хоча й ошадливого капітана. Його перша дружина, маркіза Кармартен, покинула заради нього чоловіка — королівського камергера, залишивши тому трьох дітей, і втекла з коханцем у Париж. Маркіза померла у 1784 р., осиротивши новонароджену дочку Августу, якій судилося в майбутньому зіграти фатальну роль в житті поета. А красень капітан у пошуках нової дружини, посаг якої міг би виправити його скрутне фінансове становище, повертається на батьківщину й швидко знаходить багату шотландську спадкоємицю, майбутню матір Байрона. Невдовзі, однак, виявляється, що багатство дружини значно менше, ніж хотілося б капітанові, її зовнішність його аж ніяк не приваблювала, так само дратував характер, неврівноважений, вередливий, гордий, який дуже нагадував його власний. Він знову тікає до Франції, поринає в розгульне життя й у 36 років помирає — чи то наклав на себе руки, чи то вкрай спився — тут свідчення біографів розходяться.

Вдова капітана поселилася з сином у Шотландії, жила ошадно, майже бідно. Змалку систематичної освіти хлопчик не одержував, адже на добрих вихователів та вчителів грошей не вистачало. За платню, яку могла запропонувати Кетрін Байрон, наймалися переважно всілякі шарлатани. Уже з дитинства стосунки з матір'ю склалися драматично. Маленьким він боявся її мінливого характеру, вибухів люті, які чергувалися з нестримними пестощами й сльозами. Учнем школи

почав її соромитися, студентом — просто унікав. Водночас саме від матері, республіканки і противниці Людовіків, Байрон перейняв романтичне захоплення Французькою революцією.

Більш-менш систематичне навчання Байрон почав у школі міста Ебердин. Одного дня сюди прийшла звістка про те, що в житті десятилітнього учня відбулися серйозні зміни. Він став пером Англії. Титул лорда дістався Байронові не по прямій лінії і великою мірою завдяки люттому, нестерпному характерові Лихого Лорда. Саме Лихий Лорд позбавив спадку й вигнав з дому єдиного внука, який подався в армію за традицією переважної більшості Байронів і загинув при облозі Калві, на Корсиці. Після смерті двоюрідного брата Байрон виявився спадкоємцем замку під назвою Ньюстедське абатство. Старовинний напівзруйнований палац і справді колись був абатством, яке король Генріх VIII відібрав у церкви і продав предкам Лихого Лорда.

Після його смерті Байрон з матір'ю поспішили до Ньюстеда оглянути свої маєтки. Але дім виявився настільки занедбаним, що жити в ньому було неможливо, і вони поселилися неподалік у Нотінгемі.

Отже, в десять років Байрон став лордом. Не можна недооцінювати цю подію, її вплив на долю поета. Не можна й переоцінювати її, як це роблять деякі дослідники, твердячи, що якби Байрон не став лордом, тоді по-іншому склалася б його доля, не народилася б легенда, той непереможний шарм, частину якого складав титул, не було б байронізму.

У школі — а вчився Байрон в аристократичному закритому закладі у містечку Хароу — хлопець не виявляв старанності, та й стосунки з іншими дітьми склалися непросто. Він змалку знав, що не такий, як усі Каліка від народження, він страждав від своєї кульгавості, прагнув самотності, не бажаючи співчуття й гостро переживаючи образи. Захищаючи і стверджуючи себе, вперто займався спортом, згодом став чудовим плавцем, боксером, наїзником. Уже дорослим він щодня годинами не злізав із сідла, міг проплисти сотні метрів у будь-яку погоду, серед його рекордів — подолання Дарданелів, здійснене у присутності Гобгауза в травні 1810 р. Тереза Гвіччіолі відзначала, що в зрілому віці Байрон уже не сприймав свою ваду так гостро, тим більше кульгавість була не дуже помітна. Інша річ, що нога, особливо після довгих прогулянок, просто боліла.

Уже в шкільні роки поет часто закохувався. Він плекав ніжну любов до своєї кузини Маргарет Паркер, присвячуючи їй свої перші невмілі вірші, потім — до Мері Чаворт, яка жила по сусідству з Ньюстедом. Вона була внучкою того самого поміщика, якого колись заколов Лихий Лорд. Почуття, яке, на думку юнака, мало такий же драматичний підтекст, як історія кохання Монтеккі й Капулетті, розрослося настільки, що після літніх канікул 1803 р. він вирішив не повертатися до школи. Та все ж повернувся, розчарований та ображений зневажливим словом дівчини.

Про свої перші сердечні рани, зокрема про ту, що заподіяла Мері Чаворт, Байрон пізніше розповів і в творах ("Сон"), і в розмовах з деякими своїми співбесідниками, які записували за прославленим поетом буквально кожне слово, і в щоденниках. Можливо, зовсім по-іншому склалося б життя Байрона, якби перше кохання увінчалось щасливим шлюбом. Ця думка не раз приходила і до самого Байрона, схильного до різних фантазій на теми власної біографії.

В останні роки навчання в Хароу Байрон знайшов справжніх друзів й опинився серед призвідців усіх шкільних бешкетів, знайшов також покровителя в особі директора школи, який вірив у те, що хлопчика чекає велике майбутнє.

У 1805 р. Байрон вступає до Кембриджського університету.

Цього ж року в битві під Трафальгаром адмірал Нелсон одержує вирішальну перемогу над флотом Наполеона. З того часу Британія захопила владу на морі, хоча на суші Наполеон залишався непереможним. Ця подія не могла пройти непоміченою в житті сімнадцятилітнього Байрона, як і в житті кожного англійця. Та, незважаючи на молодість, його політичні оцінки не збігалися з офіційними. Байрон народився за рік до штурму Бастилії, що відкрив для Франції та інших європейських народів нову епоху. Нова епоха почалася, але виявилася не такою світлою й безхмарною, як мріялося просвітителям. Це була епоха тяжких струсів промислового перевороту, виснажливих наполеонівських воєн, політичної реакції, епоха розчарування.

На батьківщині поета останнє десятиліття віку пройшло під знаком напруженої політичної й ідейної боротьби. З одного боку, це був час розквіту англійського радикалізму, появи товариств, які підтримували революцію, памфлетів Мері Волстонкрафт і Джеймса Макінтоша, праць Томаса Пейна "Права людини" (1791) і "Вік розуму" (1794), нарешті, "Політичної справедливості" (1793) Вільяма Годвіна. Під впливом

цієї, ще цілком просвітительської, окриленої вірою в розум книги молоді поети Роберт Сауті та Семюел Тейлор Колбридж планують створити соціалістичну комуну Пантисократію. Її значення в англійському духовному житті виявилось настільки могутнім, що через тридцять років її ідеї ще відлунуватимуть в поемі Байрона "Острів".

З другого боку, розвивалися й антиреволюційні тенденції, що відбилися, зокрема, у трактатах Едмунда Берка. Майже весь цей час політичну владу контролювали торі, які дотримувалися надзвичайно реакційного, репресивного внутрішнього курсу, тому морські перемоги початку ХІХ ст. збіглися з поглибленням реакції.

У такій політичній ситуації молодий Байрон, який ще в школі почав захоплюватися Наполеоном і симпатизував радикальним поглядам, не знаходив для себе місця в офіційній суспільній структурі. Підсвідомий протест і статус людини зайвої втілювалися поки що в ігноруванні систематичних занять, у писанні поезії та в дендиізмі. Вступивши до університету, Байрон винаймає чудові кімнати, живе безтурботно, стає модником, хоча вдягатися як денді дещо заважає гамлетівська схильність до повноти.

Мода вимагала регулярно пити вино і грати в карти. І хоча Байрон не дуже любив ні перше, ні друге, слухняно дотримувався загальноприйнятих традицій університету. В студентські роки з'являється потяг до ексцентричних розваг, який Байрон культивуватиме ціле життя. Наприклад, він заводить собі ведмедя, якого на канікулах забирає додому в Ньюстед, з черепа, знайденого в саду, наказує виготовити чашу або будує усипальницю для свого ньюфаундленда й оздоблює його могилу пишномовною епітафією. Звичайно, усе це вимагає коштів, тому до повноліття набирається 12 тисяч боргу. Але, крім ексцентричних розваг, було в його студентські роки й інше. Поезія дедалі сильніше захоплювала, а можлива слава тішила уяву молодого честолюбця. На другий курс він повернувся автором поетичної збірки "Години дозвілля", яка вийшла влітку 1807 р. Вірші, з яких складалася ця книжка, були ще досить слабкими і переважно наслідувальними, хоча в окремих рядках та образах проглядали риси майбутнього великого Байрона. Здебільшого він писав про любов, причому не про цнотливу чи ефемерну, а про реальну, навіть плотську. Все інше ще бачилося Байрону в рожевих барвах — його звичайні предки, чиста чоловіча дружба, майбутні виступи в се-

II —1-2565

наті — так, захоплений Французькою революцією, він називав парламент.

А втім, "Годинам дозвілля" належить одна серйозна заслуга. Коли Байрон повернувся в Кембридж на другий курс, вона привернула до нього представників інтелектуальної еліти студентства, які ще рік тому не звертали ні на нього, ні на його вибрики жодної уваги. Серед них, зокрема, були Джон Кем Гобгауз, Скроп Дейвіс, які стали друзями на довгі роки, а також Чарлз Метьюз, який трагічно загинув у 1811 р.

Байрон сприймав власну книжку не дуже серйозно або вміло вдавав це, якщо вірити його ж власній передмові, хоча у достатньо серйозно, щоб підписатися під нею. **Попередні дві збірки його поезій виходили анонімно.** Правда, і в передмові вчувалася не так поблажливість до своїх поетичних спроб, як свідомо бравада, виклик і все ж він не чекав такої **нищівної критики,** якою відгукнувся на цю публікацію **анонімний рецензент солідного літературного журналу "Единбург ревью" в першому номері за 1808 р.** Рецензент взагалі не радив Байрону займатися літературою. **Та він не врахував спадкової впертості і мстивості молодого поета. Не міне й року, як Байрон відповів йому, а разом з ним й іншим критикам і літераторам, сатиричною поемою "Англійські барди та шотландські оглядачі" (1809).** Правда, він почав писати цей твір ще до появи анонімною рецензії, але її задум і критичний пафос остаточно вигострилися саме під впливом статті в "Единбург ревью". **У поемі дісталася кожному з англійських романтиків, тому що Байрон виступав з платформою повного заперечення молодого романтичної школи й висував анахронічну й консервативну ідею повернення до класицизму.**

Як це часто буває, розгромні рецензії викликають зацікавлення до предмета критики, який інакше можна було б не помітити. Так от, **завдяки рецензії Байрона помітив Вордсворт, котрий сам пізніше стане об'єктом Байронової критики.**

В липні 1808 р. нерегулярні й нестаранні заняття Байрона в Кембриджі закінчилися, **він отримав диплом.** Після того деякий час він жив з Гобгаузом у своєму родовому маєтку, працюючи над поемою. **Через рік — 13 березня 1809 р. — досягши повноліття, Байрон посів своє законне місце в палаті лордів, немало здивувавши цим інших перів, які забули про існування ще якогось Байрона.** Адже з часу вироку Лихому Лорду місце Байронів у верхній палаті англійського парламенту пустувало. Роберт Чарлз Далас, який супроводжував у цей день поета, згадував:

"Людей в палаті було дуже мало. Лорд Елдон провадив якусь звичайну процедуру. Коли зайшов лорд Байрон, я подумав, що виглядає він ще блідшим, ніж раніше, на його обличчі був вираз розчарування, змішаного з обуренням. Він проминув мішок з вовною, навіть не глянувши в його бік, і попрямував до столу, де мав прийняти присягу. Після присяги канцлер підвівся і попрямував до нього, тепло усміхаючись і простягаючи руку для привітання. І хоча слів я не розчув, здалося, він висловив йому якусь похвалу. Усе це було перекреслено лордом Байроном, який сухо вклонився, простягнув канцлерові тільки кінчики пальців, хоча мав би широко потиснути йому руку... Після того, — продовжує Далас, — лорд Байрон декілька хвилин посидів у недбалій позі на одній з порожніх лав ліворуч від трону, яку звичайно займали лорди в опозиції, і вийшов". Ця зухвалість вразила Даласа головним чином тому, що він, як і більшість друзів Байрона, знав того люб'язним, уважним і тактовним. Важко приписувати поведінці поета політичний підтекст, хоча лорд-канцлер Елдон, який залишався на своїй посаді безперервно до 1827 р., був реакціонером і противником будь-яких реформ. Річ, очевидно, в тому, що така манера поведінки, властива для Байрона і в багатьох інших випадках, була своєрідною реакцією на самотність, на зневагу, якої він дуже боявся, адже був бідним, обтяженим боргами та ще й початкуючим поетом, який заслужив розгромної рецензії.

Через декілька днів після присяги в палаті лордів виходить поема "Англійські барди і шотландські оглядачі", якою автор наживає собі юрбу ворогів. Один з ображених, Томас Мур, посилає Байрону виклик на дуель. Але молодий поет не отримує листа, тому що в червні того ж року разом з Гобгаузом залишає Лондон і вирушає в дворічну подорож країнами Південної Європи та Близького Сходу. Першу зупинку вони здійснили в Португалії з Лісабона їхній шлях проліг до Севільї, потім пароплавом дісталися Мальти, звідти подалися до Албанії. Яскрава природа, колоритні типажі, екзотичні звичаї — все вражало, захоплювало, відкладалося у пам'яті, щоб виринути через деякий час в образах "східних" поем. А поки що з'являються перші строфи поеми "Паломництво Чайлд Гарролда". На Різдво того ж року мандрівники прибули в Афіни. В Греції залишилися надовго. Серед інших міст Байрон відвідав Місолунгі, де судилося йому закінчити життя. З Афін мандрівники потрапляють до Смірни, в якій Байрон починає роботу над другою піснею нової поеми,

м*

В липні Гобгауз повертається до Англії, Байрон, не без радості, залишається сам, але невдовзі фінансові справи і його примушують збиратися додому. Два роки мандрів довершили становлення характеру поета. Не можна сказати, що повернувся він на батьківщину іншою людиною, але, безперечно, змужнів, подорослішав і, найголовніше, привіз із собою дві пісні "Чайлд Гаролда", які зрілістю думки і вправністю руки відрізнялися і від наївних "Годин дозвілля", і від розгромної безапеляційної сатири.

Після смерті матері та Чарлза Метьюза влітку 1811 р. Байрон відчувається дуже самотнім, покинутим. Тішеба сказати, що самотність, яку поет відчував завжди, навіть тоді, коли пізніше цілі тижні проводив на балах та розвагах, він плакає як особливу притаманну йому рису. Та поки що до балів ще далеко. В столиці, куди Байрон восени привіз свою поему, він майже нікого не знає. Перші ж нові знайомства з поетами Томасом Муром та Семюелем Роджерсом приносять велику втіху. Мур зразу ж полюбив свого нового друга і з радістю забрав назад свій виклик на дуель, посланий два роки тому. Роджерс приводить його в штаб-квартиру вігів, у дім лорда Холанда. Крім того, вони зустрічаються майже щодня в конторі видавця Мерея, який готує до випуску "Чайлд Гаролда".

Чи мріяв Байрон про славу? Цілком можливо, хоча завоювати її для кожного нового англійського поета ніколи не було легко. Байрон не міг не бачити навколо себе відомих і навіть прославлених конкурентів. Старші романтики Вільям Вордсворт та Семюел Колридж були в zenіті слави ще на зламі століть. Від їхньої спільної книжки "Ліричні балади", виданої у 1798 р., коли Байронові виповнилося тільки десять років, почав свій відлік новий літературний напрямок — романтизм. Можна вести хронологію англійського романтизму і від іншої точки — від "Пісень невинності" Вільяма Блейка, які вийшли в рік Французької революції, але для Байрона, як і для інших літераторів та читачів того часу, ім'я Блейка не значило нічого. За життя він був невідомим, і слава прийшла до нього через батато років після смерті Отже, саме Вордсворт і Колридж вважалися засновниками нового напрямку, а вступ до "Ліричних балад" став його естетичним маніфестом. Після того шлях вождів англійського романтизму проліг у Німеччину, де романтична школа склалася навіть раніше — у творчості енської групи та Іельдеряїна. Там вони опанували німецьку ідеалістичну філософію, а потім поселилися у Кемберленді, краю озер, давши підстави критикам об'єднува-

ти їх рамками так званої "озерної школи". Крім того, серйозною популярністю в цей час користувалася поезія Валтера Скота, трохи меншою — Томаса Мура і Роберта Сауті. В англійській літературі залишилось так само немало прихильників старої класицистичної естетики. Серед них Джордж Краб, слава якого так само припала на друге, байронівське десятиліття віку. Незважаючи на класицистичні погляди, він, як і Вордсворт, прагнув увести в літературу характер простої людини, бідняка, селянина, зобразити буденне, іншими словами, інтуїтивно наближався до реалізму. Серед інших класицистів — друг Байрона Семюел Роджерс, який щиро протегує молодому поетові

Здається, слава прийшла до Байрона миттєво, в один день. Він так і сказав: "Одного ранку я прокинувся знаменитим". Можна вирахувати, що то був ранок 27 лютого 1812 р. Саме тоді Байрон виголосив у палаті лордів промову, в якій чітко сформулював своє політичне кредо. І буквально наступного дня вийшли друком дві перші пісні поеми "Паломництво Чайлд Гаролда", котра одразу ж здобула успіх. Але спочатку про виступ у парламенті Взимку 1812 р. обидві його палати обговорювали проект закону проти нищівників верстатів. Отруйні плоди прогресу виявили свій гіркий смак ще в 60-х роках XVIII ст. Тоді під керівництвом легендарного ватажка Неда Луда англійські робітники почали знищувати свої верстати. Ріст промисловості й науки дав змогу фабрикантам на початку XIX ст. ще активніше замінювати працю робітників верстатами, особливо в ткацькій та прядильній промисловості. У 1811— 1812 рр. руйнування верстатів набрало масового характеру. Взимку парламент почав обговорювати законопроект, який передбачав встановлення для нищителів верстатів смертної кари. Палата громад прийняла білль без особливих заперечень. Під час дебатів у палаті лордів Байрон зробив спробу виступити проти законопроекту. Та його спроба не досягла успіху. Білль прийняли в березні, узаконивши масові страти. Але хоча промова Байрона не вплинула на рішення уряду, він недвозначно заявив у ній свою **платформу віга й опозиціонера**.

У виступі Байрон розповідав про акти насильства, які бачив на власні очі у графстві Нотингемшир, говорив про "нечувані злидні" робітників, про сваволю урядових військ, введених у цей район. Він закликав владу відмовитися від застосування сили у вирішенні будь-якого внутрішнього конфлікту — заклик, треба сказати, звучить актуально і в наші дні. Та

було в цьому блискучому виступі й дещо інше — аналіз глибших причин народного гніву. Це вісімнадцятирічна війна Англії та Франції, яку Англія оголосила ще в 1793 р., політика прем'єр-міністра Вільяма Піта, який довгі роки очолював англійський уряд. Крім того, Байрон, представник найродовитішої аристократії країни, підкреслив, що саме "люди нижчого класу", про яких зневажливо висловлювалися всі оратори, являють собою "найкориснішу частину населення".

"Чи розуміємо ми, чим зобов'язані голоті? — питав Байрон. — Адже ця голота обробляє ваші поля й прислужує у ваших домах, адже це з голоти ви набираєте ваш флот і вербуєте вашу армію, адже ця голота дала вам можливість кинути виклик цілому світові — та вона кине виклик вам самим, якщо потрібно і зневагою ви доведете її до відчаю. Ви можете називати цих людей голотою, але пам'ятайте, що голота дуже часто виражає почуття всього народу". За цими словами поета стояло не лише стихійне свободолюбство, а й політична мудрість і передбачливість. Так чи інакше, його промова, переказана в більшості газет і надрукована в офіційному "Парламентському журналі", привернула до молодого лорда увагу ліберально налаштованої частини аристократії та інтелігенції

Загалом і ця, і дві інші промови Байрона були спрямовані проти несправедливості. Причому Байрона однаково хвилює несправедливість, заподіяна одній людині (про це йтиме мова у виступі з приводу петиції майора Картрайта 1 червня 1813 р.) і цілому народові, коли він виступає за надання рівних прав католикам 21 квітня 1812 р. В парламентських промовою Байрона, які стали об'єктом особливого вивчення з нагоди двохсотліття поета у книзі Майкла Фула, лідера лейбористської партії у 70-х роках, "Політика Раю", знаходимо не лише осуд державної політики, опозиційний дух виклику, не тільки риторичні прийоми Цицеронівської школи й ораторську майстерність, у них світиться саркастичний розум і вбивче для опонентів почуття гумору. Та ці промови, хоч і протистояли офіційній політиці, але все ж не могли її змінити. Очевидно, тому Байрон досить швидко розчарувався в публічній кар'єрі, записавши у щоденник: "...набридла парламентська комедія, я виступав там тричі, але не думаю, що з мене вийде оратор".

Ідеї першої парламентської промови Байрона відлунювали і в "Паломництві Чайлд Гаролда", хоча, мабуть, не це було найголовнішим у поемі. У самотності та меланхолії, визна-

чальних настроях Чайлд Гаролда, покоління Байрона *побачило* свій настрій, своє почуття розчарування, втрати ілюзій, викликані тим, що ідеали Просвітництва й Французької революції виявилися неспроможними у реальному житті. Поема прославила Байрона. Вулицю Сент-Джеймс, на якій він жив у той час, заповнили карети візитерів, які поспішали висловити молодому авторові своє захоплення, його запрошували у найбільш вишукані вітальні найродовитіших домів. Він став окрасою салонів, світським левом, героєм сезону 1812 р.

Віги, які перебували в опозиції, вбачали в Байроні свого прихильника, а жінки воліли бачити в ньому самого Чайлд Гаролда, прагнучи завоювати його "спустошене" серце. Тому *свідомо чи підсвідомо* двадцятичотирьохлітній поет почав грати роль такого ж, як і його герой, меланхолійного романтика, розчарованого, самотнього, загадкового, демонічного. Найбільше така метаморфоза розважала й потішала Гобгауза, який просто не впізнавав свого друга за цією маскою. Поза увійшла в плоть і кров поета настільки, що, здається, він сам повірив у неї, як у свою другу суть. *От як він схарактеризував себе у листі до Терези Гвіччолі у 1819 р.:* "Ніколи не захоплюватися, насолоджуватися, не надаючи насолоді надто великого значення, бути байдужим до всіх справ людських, до багатьох відчувати зневагу, але ні до кого ненависті — такими були основи моєї філософії.."

На оточення, особливо на жінок, такий образ справляв колосальне враження. Першою завоювати прихильність Байрона вдалося леді Кароліні Лемб. Байрон почав щоденно відвідувати її дім, який, крім усього іншого, був ще одним з центрів партії вігів. Тоді ж почалося листування Байрона з *свекрухою Кароліні Лемб* — леді Мельбурн, якій Байрон зв'язав свої таємниці Листи до леді Мельбурн — ціла енциклопедія його духовного життя й альковних пригод. В домі Кароліні Лемб Байрон познайомився зі своєю майбутньою дружиною, *племінницею леді Мельбурн* — Анабелою Мілбенк. Тим часом історія з Кароліною Лемб стала відомою усьому Лондону. Байрон, що був у цьому романі, як він сам думав, пасивною стороною, а також дві світські дами — свекруха та мати Кароліни, порадившись, відправили Кароліну Лемб з чоловіком до Ірландії, щоб виплутатися з неприємної історії, яка набула масштабів скандалу. З того часу дами вищого світу просто переслідували поета своєю увагою. Наступним короткочасним захопленням поета стала набагато старша за нього леді Оксфорд, потім леді Вебстер, потім леді Холанд і т. д. *У черв-*

ні 1813 р. Байрон зустрів свою сестру Августу Л. Звичайно, вони бачилися раніше, листувалися, але саме тепер Байрон потоваришував зі своєю "нещасною" сестрою, яка вже мала на той час трьох дітей і чоловіка — егоїста та марнотратника. Мабуть, їхні стосунки перейшли небезпечну грань влітку 1813 р. У 1814 р. Байрон знову опиняється в центрі пліток і це не дивно, адже про свої далеко не братерські почуття до сестри він писав у листах до леді Мельбурн, натякав у розмовах з друзями. Коли у квітні 1814 р. Августа народила дочку Медору, Байрон почав натякати, що це його позашлюбна дитина.

В цей же час літературна слава поета, здається, перейшла всі межі. Шаленим успіхом користувалася кожна з циклу поем, написаних у 1813—1816 рр., — "Гяур", "Корсар", "Абідоська наречена", "Лара", "Облога Коринфа", "Парізіна". За 1813 р, з травня по грудень, вийшло сім видань "Гяура". Десять тисяч примірників "Корсара" було продано за перший день, у наступні кілька тижнів видавець Мерей опублікував ще сім видань і продав загалом двадцять п'ять тисяч примірників. Розмови, а то й скандал викликають політичні і навіть ліричні вірші поета. Про нього ходять найдивовижніші плітки. Публіка прагне ототожнювати поета з героями його творів. У березні 1814 р. Байрон записує в щоденник: "Гобгауз повідомив мені дивну думку ніби Конрад — це я; ніби я і є справжній Корсар і частина моїх мандрівок оповита таємницею". В Зюлейні з "Абідоської нареченої" всі схильні бачити Августу. Валтер Скот вважає, що в поемі "Лара" Байрон розповідає про себе. А коли виходить "Парізіна", то велика частина критиків визнала поему аморальною, а її сюжет — неприродним та відразливим. Видавця заспокоїло лише те, що сама леді Байрон переписувала поему до друку. Усі впізнали в образах Парізіни та Уго Августу та Байрона. В цей же час Байрон не без гумору читає сатиру на самого себе під назвою "Анти-Байрон" і навіть не заперечує, щоб Мерей опублікував її.

Байрон заявив про свою політичну позицію не лише в палаті лордів, а й у цілому ряді віршів гострого політичного спрямування. Скандалом супроводжувався вихід у світ "Корсара" у лютому 1814 р. Байрон вирішив включити в друге видання поеми свій власний вірш, написаний понад рік тому й анонімно надрукований у газеті "Морнінг кронікл".

Плач, королівно! Батьків гріх
Упав на край. Якби слізьми ти
Для визволу страждених всіх
Могла вину отечьку змити!
Плач! Одверни від нас напасть
Сльозами, і тобі ласкаво
Народ усмішкою воздасть
За кожную слізюньку криваву.

Переклад Д. Паламарчука

Поет звертається до принцеси Шарлоти, дочки принца-регента і майбутнього короля Георга IV, коли той остаточно порвав свої стосунки з партією вігів. Ці вісім рядків, з'явившись ще раз, тепер під прізвисьмом Байрона, викликали бурю на сторінках консервативної преси. Скандал, однак, сприяв комерційному успіхові поеми.

Тоді ж написана й видрукувана "Ода до Наполеона Бонапарта". Незважаючи на війну двох країн, Байрон відверто демонстративно захоплювався Наполеоном. 6 квітня Наполеон зрікся престолу, союзні війська увійшли в Париж. Через 10 днів, обурений цим зреченням, Байрон надрукував свій вірш. Його строфи сповнені гніву й розпуки. Але чому сумує поет? Тому що повалили його кумира, який вчора ще був напівбогом, тому що він не встояв, тому що дозволив себе перемогти, та найгірше — тому що зрадив ідеалам свободи, пожертвував ними, звабившись імператорським тронем. І все ж не так легко вирвати із серця те, що вчора ще було таким дорогим. Тому знаходимо в "Оді" такі слова:

Та все ж здається: дух героя
Палає іскрою живою,
Зараз чарує й сіє страх,
І прикро бачить, як ганьбою
Разять колишнього героя.

Переклад Д. Паламарчука

Поет недвозначно показав, що Наполеон хоч уже і не ідеал для нього, але все ж герой. Коли весь Лондон веселився в честь перемоги над Наполеоном, на одному з костюмованих балів Байрон з'явився в чернечому одязі, натякаючи на своє ставлення до цієї події. Консервативна преса прийняла виклик, вона почала послідовно проводити думку про те, що Байрон — ворог Англії і зрадник її інтересів.

Важко сказати, що спонукало Байрона до одруження з незнайомою й цілком чужою йому Анабелою Мілбенк — чи то настирні чутки про його стосунки із сестрою, чи то чергова романтична мрія, на цей раз про тихе сімейне життя, для якого він не був створений, — але у вересні 1814 р. він удруге (перша спроба була у жовтні 1812-го) листовно просить руки Анабели Мілбенк. На цей раз він одержує згоду. Відбуваються заручини, а 2 січня 1815 р. — весілля. Щоденники леді Байрон розповідають про перший і єдиний рік, який це несумісне подружжя провело разом. Звичайно, до записок ображеної дружини не можна ставитися як до цілком об'єктивного документа, але все ж ясно — вони не підходили одне одному і досить швидко це зрозуміли. Причому Байрон, здається, збагнув свою помилку ще до весілля, але, як джентльмен, утримався від скандального розриву. Однак, ставши мужем, він не завжди поводився як джентльмен, часто пиячив, терзав дружину розповідями про своїх колишніх коханок. Через рік, у січні 1816 р., леді Байрон, не без тиску з боку свого чоловіка, з новонародженою донькою повернулася до батьків. А за якихось два тижні порушила справу про розлучення. В цей час усе повернулося проти Байрона. Ширилися чутки про інцест і про знущання його над дружиною. До сімейного скандалу додалося цькування політичних противників та літературних опонентів. Йому не подавали руки, старі знайомі не запрошували в гості. Газети розгорнули ворожу кампанію. При появі в палаті лордів його освистали. А коли він вирішив виїхати за кордон, то французький уряд відмовив у паспорті. У квітні, підписавши акт про розлучення "за взаємною згодою", Байрон залишає Лондон. До Дувра його супроводжують Гобгауз та Дейвіс.

На континенті Байрон передусім відвідує поле битви Ватерлоо, з якої, на його думку, почався сучасний занепад Європи. Влітку 1816 р. він поселяється на березі Женевського озера, на віллі Дюдоті. На протилежному березі, в Копе, — будинок мадам де Сталь, її неодноразово провідує Байрон. Під час одного з таких візитів якась шістдесятилітня гостя письменниці, побачивши Байрона, зомліла від жаху. Такою була його репутація.

У Швейцарії Байрон знайомиться з людьми не менш порочної репутації, ніж його власна, — з Персі Біші Шелі та Мері Годвін. Ще за життя першої дружини Шелі буквально викрав з батьківського дому ешнадцятилітню Мері Годвін і вивіз її до Швейцарії. Клер Клермонт, донька того ж Годвіна, але від ін-

шого шлюбу, так само відважилася на цю ризиковану подорож, знеславивши своє ім'я в очах "морального" товариства стосунками з Байроном. Ще в Лондоні вона сама привернула до себе увагу поета. Внаслідок цього короткочасного зв'язку до якого він ніколи не ставився серйозно, в січні 1817 р. народжується дівчинка — Алегра.

Цікаво склалися стосунки Байрона та Шелі. Щоправда, спочатку Байрон поставився до свого молодшого колеги недовірко, адже їх познайомила "несерйозна" Клер. Обидва поети були диваками. Шелі, наприклад, в готельних бланках біля свого прізвища дописував "філософ і атеїст". Байрон над Шелі підсміювався, хоча сам одного разу в графі "вік" на одному з таких бланків написав "сто років".

Байрону подобалася філософська глибина й простота, з якою Шелі давав відповіді на найскладніші питання життя й метафізики. Фактично Шелі був єдиним сучасним йому поетом Англії, якого Байрон прийняв, полюбив і навіть дозволив на себе впливати. Саме від Шелі він запозичив деякий смак до трансцендентальних роздумів у душі Вордсворта, якими сповнена третя пісня "Паломництва Чайлд Гаролда". Байрон вирішив повернутися до своєї старої поеми, адже знову був у мандрах, які міг розділити з ним його герой. Шелі та Байрон разом їздили по швейцарських містечках, разом блукали в горах і милувалися краєвидами, разом відвідали Шильйонський замок, де мучився Бонівар, Лозану, де жив улюблений письменник Байрона Гібон Ферней, де доживав свій вік інший улюблений його письменник Вольтер.

Разом поети читали Русо. Тут, на вільлі Діодаті, Байрон за одну ніч написав поему "Шильйонський в'язень", а Шелі на своєму боці озера склав "Гімн духовній красі".

У Швейцарії поступово складається задум драматичної поеми "Манфред". І знову, як у попередніх творах поета, за вигаданими фантастичними подіями — біографічний код. У всеохопному відчаї і самотності Манфреда проектувалася й абсолютизувалася життєва драма самого Байрона, його образ і його страждання. У червні 1817 р. "Манфред" з'явився в Англії, і в головному герої критика побачила самого автора, а в образі Астарті — його зашифровану любов до Августа. Недаремно лорд Ловлейс, внук поета, книгу про стосунки Байрона з Августою, написану в 1905 р., назвав "Астарта".

Восени 1816 р. до Байрона приїжджає Гобгауз, і вони вдвох перебираються до Італії. Маршрут пролягав через Мілан, потім Брешію, Верону, Вінченцу, аж до Венеції, де Байрон вирі*

шив оселитися. Після того ще багато інших міст Італії давали свій притулок цьому незвичайному вигнанцеві. Спочатку в поведінці Байрона багато від туриста, він об'їжджає пам'ятники, древні руїни, водночас опановує літературу й історію країни, втілюючи свої враження в поезії. Так з'являються четверта пісня "Чайлд Гаролда" і ряд менших творів у класицистичному стилі — "Скарга Тасо" (1817), "Ода до Венеції" (1818), "Пророцтво Дайте" (1819). Загалом саме в Італії Байрон постає в усій різноманітності та багатолікості свого таланту. Тут він завершує "Манфреда", пише містерії на біблійні теми — "Кайн", "Небо і земля"; цикл трагедій — "Марино Фальєро", "Сарданапал", "Двоє Фоскарі"; поеми "Беппо", "Мазепа", "Острів"; нарешті, сатири — "Видіння суду" і "Бронзовий вік", задумує і створює шістнадцять пісень "Дон Жуана". В Італії Байрон, здається, відчув свободу творчості, повну розкутість, безжально ламав свої власні канони, висміював власних героїв.

Але Байрон насолоджувався свободою й іншого роду. Безконечні любовні пригоди з "жінками з народу" створювали ілюзію повного подолання моральних норм, помсти лицемірним святенникам, які вигнали його з Англії, помсти Анабелі. Не дивно, що саме тут народжуються рядки:

Люблю жіноцтво (не ловіть на слові!),
 Люблю селянок — бронзу смаглих лиць
 І очі темні, спалахнуть готові
 Щоразу тисячами блискавиць,
 Люблю сеньйор — свавільні й загадкові,
 З вологим, гордим відблиском зіниць,
 Серця в них на вустах, а душі — в зорі,
 Ясні, мов їхнє сонце, небо й море.

Переклад М. Стріхи

І хоча Байрон в Італії, головним чином у Венеції, поживав сумнівні радощі купленого кохання, якому знав ціну, все ж хотів вірити, що викликає справжню пристрасть у своїх коханок. Поет, здається, ставить якийсь дикий експеримент, докладно описуючи всі свої пригоди й почуття у веселих, іронічних листах до лондонських приятелів. При знайомстві з цими листами (а листи й щоденники Байрон завжди писав для публіки, передбачаючи їх майбутнє видання) складається дивне враження, немовби поет свідомо створює якийсь новий міф. Таким, мабуть, було "аморальне" минуле Чайлда Гаролда, схарактеризоване в поемі якимись двома фразами. Він хоче,

щоб усі знали, усі бачили, як щасливо йому живеться в Італії, як прагнуть його уваги жінки, як він мінє їх, збиваючись з рахунку, як жорстоко ревнують його покинуті коханки до нових фавориток. На щастя, ця виснажлива любовна гонка; яка й так серйозно підірвала поетове здоров'я, закінчилася у квітні 1819 р., коли він познайомився з Терезою Гвіччіолі — молодією дружиною найбільшого багатія Равенни. З того часу він супроводжує родину Гвіччіолі в подорожах, не раз винаймає поверх в якомусь з її будинків. Спочатку шістдесятилітній граф намагається не помічати стосунків англійського поета зі своєю дружиною, потім пробує позичити Байрону велику суму грошей, на що поет не погоджується, нарешті, рішенням папи римського подружжя розлучається, і Тереза переїжджає до своїх батьків, іншими словами, поселяється в Байрона. Юна, прекрасна й добре освічена, Тереза стає прототипом Ади з "Каїна", Мірри з "Сарданапала". Під її впливом Байрон перекладає з італійської мови Данте й Пульчі. На її прохання пише "Пророцтво Дайте". На її вимогу тимчасово припиняє роботу над "Дон Жуаном", який Терезі здається аморальним. Не без впливу Терези і особливо її родини Байрон швидко починає перейматися політичною ситуацією в країні. Тим більше, що батько й брат Терези — графи Гамба — виявилися членами таємної патріотичної організації карбонаріїв. Чутливий до всякого гноблення й несправедливості, Байрон теж вступає в "Товариство романтиків", тобто стає учасником змови. В одному з будинків графа Гвіччіолі Байрон збирає цілий арсенал зброї.

Політичні погляди Байрона зацікавили австрійський уряд. За ним пильнують шпигуни. За вказівкою самого лорда Кестлрі комісар Болоньї стежить за Байроном і надсилає свої доноси в Рим. Та Байрона не лякають ні відкриті небезпеки, ні таємні агенти. Він записує в щоденнику, що свобода Італії — "велика мета, істинна поезія політики". Та, попри таке емоційне ставлення до політичної боротьби, Байрон здатен твердо оцінити ситуацію. Ще в 1820 р. він пише з Равенни Дугласові Кінердуї "Становище в нашій частині Італії спрощується: ліберали не поспішали, доки не втратили можливість зробити щось путнє".

У 1821 р. повстання карбонаріїв було нещадно придушено. В Неаполі австрійські війська розбили нечисленні групи повстанців.

У липні 1821 р. папська поліція запропонувала родині Гамба виїхати з Равенни. Тереза з сім'єю перебирається до Пізи.

Соломія ПАВЛИЧКО

Через деякий час туди переїжджає Байрон. Спочатку навколо нього гуртується невелике, переважно англійське, товариство — Шелі з дружиною, Томас Медвін, Едвард Трелоні, Едвард Вільямс. Та невдовзі, у 1822-му, трагічному для Байрона році все розвалилося. Померла п'ятирічна донька поета Алегра, і він мав усі підстави картати себе. Адже це він позбавив дитину матері, вважаючи, що Клер Клермонт, його коханка, яку він ніколи не любив, не має права виховувати дочку. Захоплений театральністю католицьких обрядів, він віддав дівчинку до католицького монастиря, розташованого у вологій місцевості, де вона застудилася і померла. Минуло зовсім небагато часу, як під час шторму в затоці Спеція загинули Шелі та Вільямс. На утриманні Байрона опинився літератор Лі Гант з дружиною та шістьма дітьми, якого Шелі запросив з Англії видавати спільно коштом Байрона незалежний журнал "Ліберал". Поява першого ж номера викликала в Англії нечуваний скандал: в опублікованій тут поемі Байрона "Видіння суду" було осміяно покійного короля Георга IV та його придворного поета-лауреата Роберта Сауті.

Без Шелі ідея створити друкований орган, який став би інтелектуальним та політичним центром за межами Англії, була приречена на провал. До того ж Байрон з Лі Гантом не зійшлися характерами, хоча поет продовжував ще деякий час утримувати його родину. Та й життя з Терезою Гвіччолі втрапило романтичний ореол. Три роки кохання виявилися грандіозним для Байрона строком.

Байрон безжально висміяв англійське святенництво і англійську політику в сатирах, водночас поет сумував за батьківщиною; якщо сам не може бути в Англії, то хоча б направляє туди Дон Жуана. У нього з'являється навіть якась подоба туди за Анабелою, за Адою, покинутою немовлям. Він мріє про повернення на батьківщину і боїться цього повернення, однак прагне хоча б вирватися з тієї в'язкої трясовини проблем і трагічних спогадів, на яку перетворилося його життя в Італії.

Тому, коли в 1823 р. в Англії утворився комітет допомоги Греції, до якого увійшов Гобгауз, і Байрону запропонували стати представником комітету в Греції, він з радістю погодився. Старий приятель принц Маврокордато вже давно запалив Байрона ідеєю визволення Греції. Маврокордато виїхав на батьківщину ще в березні 1822 р., коли там у різних місцях почали спалахувати вогники народних повстань. І тепер Байрон рвався в Грецію. Великому мрійникові вже не вистачало слави першого поета, він прагнув реальної дії, бачив у

ній найвищу естетичну красу і вже, милувався собою в ролі визволителя поневоленої країни, попередньо замовивши собі опереточний шолом у давньогрецькому стилі і все ж Греція була не просто новою романтичною пригодою. Поет виявив фантастичну щедрість — продавши свій маєток Рочдейл за 34 тисячі фунтів, офірував ці гроші на свободу Греції.

Байрон відпливає з Італії в липні 1823 р., обірвавши свою роботу над "Дон Жуаном", над яким напружено працював всю першу половину року. Зупинившись по дорозі в Кефалонії, він досить довго розмірковує, якому з вождів повстання надати фінансову допомогу, і приймає єдино правильне рішення прямувати в Місолунгі до принца Маврокордато. Туда потрапляє лише в січні 1824 р. В Місолунгі святкує своє тридцятишестиліття, відчуваючи — так колись напроорокувала ворожка, — що цей рік стане фатальним у його житті. Тут пише в день народження свій останній вірш:

**Вгамуйся, серце. Вибив час.
Нікого нам не зворушить.
Нехай любов обходить нас,
Та нам — любить.**

**Пожовкли днів моїх листки,
Засох любові цвіт і плід.
Повзуть скорбота й хробаки
За мною вслід...**

І навіть висока мета — свобода Греції — не може розвіяти трагічні передчуття поета:

**За волю в гордім цім краю
Борися всупір долі злій.
Знайди в бою і смерть свою,
І супокій!**

Переклад Д. Паламарчука

Та попереду ще три місяці життя, повні гірких розчарувань. Адже знову, як у випадку з карбонаріями, Байрон глибоко розуміє те складне становище, в якому опинилися повстанці. У них не було армії, між різними ватажками повстання не існувало єдності, найняті і озброєні Байроном суліоти виявилися пройдисвітами, комітет в Англії не поспішав надавати якусь реальну допомогу, не вистачало зброї і кваліфікованих командирів. До того ж ослаблене здоров'я поета підто-

чував підступний вологий клімат Місолунгі. Насувалася лихо-манка. Тяжкий напад хвороби стався 15 лютого. І все ж Байрон став потроху одужувати, навіть зважився на кінну прогулянку. Та через місяць хвороба повернулася, і 19 квітня він помер в оточенні розгублених місцевих лікарів. Друзі Байрона не одержали дозволу поховати поета у Вестмінстерському абатстві, пантеоні англійської культури, його поховано у церкві Хоркнел-Торкард, неподалік Ньюстедського абатства, в родинній усипальниці поета. Серце поета залишилося в землі Греції Там його донині шанують як національного героя.

Товариші Байрона виявилися не гідними його дружби. За життя багато хто, в тому числі і Гобгауз, і Мур, і Шелі, який не міг пробачити Байрону смерті Алегри, і Лі Ешт, який ставився до свого благодійника з неприкритим роздратуванням, говорили про поета з насміхом і поблажливістю, засуджували його погляди і спосіб життя. Тож самотність оточеного шанувальниками Байрона не була позою, він справді страждав від нерозуміння найближчих. Після його смерті друзі ще раз показали своє істинне обличчя, не виконавши волю поета опублікувати його мемуари. Ще в 1819 р. Мур після відвідання Байрона у Венеції на прощання одержав сумку з рукописом. За дві тисячі гіней Мур продав його у скрутну хвилину Джонові Мерею, який, між іншим, у 1822 р. відмовився публікувати нові твори Байрона як надто крамольні в політичному розумінні. Після смерті поета Августа Лі, Гобгауз та Мерей наполягли на знищенні мемуарів. Мур, який необачно втратив на них право, скорився варварському рішення. Тіло поета навіть не встигли перевезти до Англії, як його споглади 17 травня 1824 р. **ЗропмН В** конторі видавця Мерея. І одразу ж Томас Мур, як загалом і всі ті, хто належав до близького оточення Байрона, взяли за пера, щоб своїми життєписами, спогадами, мемуарами помножувати легенди, якими було овіяне життя покійного поета.

Рационаліст і романтик, "вольтер'янець і пуританин" (А Мо-руа), самим своїм існуванням, яке було протестом не лише проти політичної реакції та салонного дворянського лицемірства, а й загалом проти всього буденного, звичайного, загальноприйнятого, давав підстави для різних міфів і легенд. Та й буремна епоха появи й падіння кумирів сприяла народженню цих міфів, а Байрон, інтуїтивно відчуваючи дух часу, свідомо шліфував, наче коштовний камінь, власний образ. Тому мають рацію ті сучасні біографи, які вважають, що, як і Вайлд, Байрон свій геній вклав у життя, а талант у вірші. Про

смак Байрона до містифікацій згадували найпроникливіші його сучасники. Наприклад, Валтер Скот писав: "...Ще одна особливість Байрона, любов до містифікацій, була справжнім лихом. Ніхто не знав, скільки правди, а скільки брехні було в його розповідях". Леді Блесінгтон зауважувала, що лорд Байрон часто говорив те, у що сам не вірив. Так, він заявляв, що не любить і не визнає Шекспіра, хоча при цьому цитував цілі уривки з його п'єс. Ніхто, як Байрон, так не оголював найінтимніші сторони свого життя в листах до улюблених сповідників, але ніхто, як Байрон, так не прагнув здаватися тим, ким він насправді не був.

Фізично загартований і сильний, Байрон, однак, був напрочуд примхливим щодо своєї зовнішності й здоров'я. Знаючи за собою схильність до повноти, він виснажував себе постійними дієтами, часто жив надголодь, надавав особливої ваги тому враженню, яке прагнув справити. Стрункість, благородна блідість обличчя, романтичні темні кучері мали складати його зовнішній образ. Причому, можливо, навіть кучері були не даром природи... Адже під час навчання в університеті Скроп Дейвіс якось зранку застав Байрона в папільйотках.

Однак не все в житті Байрона було самовигадкою, позою, жартом. Він був зітканий з цілком реальних, невиваданих суперечностей, часто нездоланих для нього самого. Він знав сумніви і не раз страждав від того, що не міг стримувати свої бажання й пристрасті. Щедрість, яка призвела до астрономічних боргів, Байрон поєднував з ошадністю, демократизм з аристократизмом, скептицизм і повну розкутість ума з забобонністю, відкритість з потайністю, сумніви у довершеності власних творів з упевненістю, що він — найбільший поет Англії.

За якихось двадцять років — від публікації перших пісень "Чайлд Гаролда" до недописаного "Дон Жуана" — Байрон став міфом, героєм, напівбогом для людей прогресивних, передових поглядів, а для реакціонерів та святенників — демон аморалізму і засновником сатанинської школи. Ця легенда хвилювала читаючу публіку впродовж усього ХІХ ст., хвилює й сьогодні.

Отже, вже у сприйнятті Байрона сучасниками визначилися полярні крайнощі, полюси. Літературні критики так само висловлювали різноманітні несумісні оцінки. Багатолика слава поета містила і колосальний попит на його книжки, і великі тиражі, і солідні, можливо, найбільші на той час гонорари, і

захоплення, котре межувало з культом, і карикатури в гумористичних журналах, і постійний присмак скандалу, і неймовірні чутки, і брутальну лайку за шокуючий спосіб життя, але головне — за вбивчу політичну сатиру, якою захопився Байрон в кінці своєї творчості.

З перших днів слави, тобто з 1812 р., а особливо після сімейного скандалу за Байроном постійно стежили десятки людей — журналісти, критики, численні великосвітські гоїткарі і такі, як Роберт Сауті, його літературні противники. Уже в 1816 р. інтерес до життя Байрона настільки великий, що видавець Джон Мерей пропонує 500 фунтів медику Джону Полідорі, якого Байрон наймає до себе лікарем на час своєї зарубіжної подорожі, за детальний опис цієї мандрівки. Щоденник Полідорі вийшов уже в нашому столітті і є одним, причому досить незначним, фрагментом у великій прижиттєвій літературі про Байрона.

В італійський період життя Байрона в Лондоні з'являються анонімні публікації, в яких переказуються різні епізоди, як правило, вигадані, про життя поета. Збирачі чуток загалом відіграють у прижиттєвій та посмертній репутації поета чималу роль. Так, уже в 1825 р. в Лондоні анонімно вийшло три томне зібрання пересудів про його інтимні пригоди, що претендує на відтворення тих самих фактів, які нібито були в спогадах, переданих Мурові⁴.

На книжковому ринку ще за життя поета з'являються численні фальшивки — твори, Байроном не писані, але підписані його іменем. Так, той самий Джон Полідорі опублікував під прізвиськом Байрона свій роман "Вампір", викликавши обурення поета. А в 1816 р. видавець Джеймс Джонсон випустив "Паломництво Чайлд Гаролда у Святу Землю", і Байрону довелося офіційно заперечити своє авторство.

Крім того, Байрон чи не єдиний у світовій літературі письменник, який ще за життя став героєм літературних творів. Першою художній твір про поета написала Кароліна Лемб. Ті роман "Тленарвон" вийшов у травні 1817 р., і Байрон читав його у своєму вигнанні. Портрет поета тут виявився безжально спотворений одурілою від ревнощів жінкою. Цікаво, однак, те, що юна навела у романі справжні листи свого колишнього коханця. Шелі зобразив Байрона у поемі "Юліан і Мадало" (1818), Мері Шелі - у романі "Лодор" (1835). Прозаїк і прем'єр-міністр Бенджамен Дізраелі вивів його в романі "Венеція" (1837). Великий Гете, якому Байрон присвятив "Сарданапала" і "Вернера", показав англійського поета в об-

разі Евфоріона в другій частині "Фауста". Гете пояснив свій вибір: "Я нікого, крім нього, не міг обрати представником нової поезії, тому що він, звичайно, великий талант нашого віку. І при цьому Байрон не класик і не романтик, а сам нинішній час".*

Перші документальні книги про Байрона з'явилися ще в рік його смерті. У 20—30-х роках минулого століття таких книжок вийшло понад два десятки. Деякі одразу перекладалися багатьма мовами і неодноразово перевидавалися. Ті, хто особисто знав Байрона, у своїх біографіях та спогадах нерідко відходили від істини. Тенденція згладити деякі суперечності натури поета, гармонізувати його життя або прив'язати його до якихось ідей чи концепцій авторів, відчувалася чи не в кожній, на перший погляд документальній роботі. Наприклад, Едвард Трелоні протиставляв Байрона і Шелі не на користь першого; Томас Медвін намагався приписати Байрону хворобливу чутливість і вразливість. (Його книга "Розмови з лордом Байроном" між 1824 і 1842 р. витримала п'ятнадцять перевидань). Спогади Лі Ганта дихали силою прихованою злобою. Тереза Гвіччіолі хворобливо сприймала усе те, що писалось про поета, і зауважувала у своїй власній книзі, опублікованій у 1863 р., що "біографи намагаються більше розважити і вразити, домагаючись, щоб їхні книжки читали, ніж розповісти звичайну правду". Але й вона сама грішила проти істини, створюючи романтичний образ людини дивовижно м'якої, небайронівської вдачі.

Тому не варто відтворювати істинний портрет поета за матеріалами, залишеними його сучасниками. Для них це завдання залишалося непосильним. Надто суперечливим був характер Байрона, надто багатозначною та роль, яку він відіграв і продовжував відігравати навіть після смерті у європейському політичному та культурному житті. Ті, хто першими намагалися осмислити значення Байрона, так і не спромоглися розділити політичне значення його поглядів, художні здобутки і міф про його життя, наслідування якого швидко перетворилися на моду. Навіть в кінці XIX ст. сприйняття Байрона залишалося ще досить поверховим, і антибайронічні настрої стали реакцією не так на твори поета, як на спрощені уявлення про нього, на байронічну моду. Ця мода з'явилася в один день разом зі славою, коли ще навіть сам поет не міг чітко визначити свої естетичні й ідейні позиції. Однак ще в десятих роках меланхолійний і спустошений Чайлд Гаролд, таємничий аристократ Лара, відкинутий суспільством Корсар

поступово почали переходити зі сторінок літератури у реальне життя. "В широкому класі молодих люден, які читають майже виключно твори фантазії, популярність лорда Байрона була необмеженою, — писав у 1831 р. ліберальний історик і есеїст Томас Маколей. — Вони купували його портрети, зберігали найменшу дрібницю, яка про нього нагадувала, вивчали напам'ять його вірші і всіляко намагалися писати, як він, і скидатися на нього. Багато хто з них тренувався перед дзеркалом в надії засвоїти вигин верхньої губи або нахмурене чоло, помітні на деяких його портретах. Інші, наслідуючи свій великий взірець, перестали носити краватку... Кількість спершу повних надії університетських студентів і студентів медицини, які стали істотами з похмурою уявою, на яких перестала спадати росаю свіжість серця, пристрасті яких згоріли доглати і які втратили втіху плакати, перевершувала будь-яку міру"⁶. До того ж байронічна мода містила моральний виклик, заперечення існуючих норм поведінки. Такий поет викликав побожний жах у буржуа і філістерів. У 1829 р. двадцятилітній Едгар По пише листа до свого "благодійника" Алана, якого намагається задобрити таким чином: "Хочу зазначити на закінчення, що вже давно відкинув Байрона як зразок, і за це розраховую на певний кредит". Та, звичайно, й пізніше По наслідував Байрона. За словами Бодлера, обидва були великими денді, природними аристократами і нонконформістами. Водночас По висміював і безжально пародіював Байрона в деяких оповіданнях. Тому й донині одні спеціалісти приписують байрономанію, а інші — байронофобію.

З другого боку, передові люди Європи, особливо в країнах з тяжким феодальним чи національним гнобленням, сприймали ім'я Байрона як політичний символ досить широкого змісту. Для декабристів ім'я англійського поета було знаком свободи, для Мадзіні — означало безстрашну боротьбу за демократію, для опозиційно налаштованих англійців — виклик Георгам та їхнім міністрам, для чартистів — лібералізм, саму революцію. У вересні 1825 р., коли в Росії посилювалася реакція, а Пушкіна вислали в Михайловське, Жуковський та Вяземський застерігають свого друга від будь-яких ризикованих антидержавних кроків. Жуковський, зокрема, пише: "**Луеш**, Бейроне Сергійовичу! Дивись-но: Бейрон на лірі, а не Бейрон на ділі..."⁸

Байрон, який мріяв про свободу Іспанії (поема "Бронзовий вік") і кинув виклик усім державцям Священного Союзу, який взяв участь у змові карбонаріїв, який захоплювався Костюш-

ком і Вашингтоном, який загинув за свободу Греції, для всіх поневолених європейських народів став утіленням боротьби за національну незалежність. При такій оцінці в індивідуалізмі поета на перше місце виходила не негативна, а позитивна сторона — протест проти існуючого ладу, проти реакції. Сама епоха з її соціальними катаклізмами і поступовим відходом від ідеалів Французької революції створювала ґрунт для виникнення таких героїв в інших літературах Європи, особливо в країнах феодального гніту і національної неволі. Іван Франко у статті "Лорд Байрон" (1894) справедливо підсумовував цю тенденцію у слов'янському світі, зазначивши, що творчість Байрона, його вплив пов'язується з "найкращими цвітами національного і духовного відродження слов'янських народів".

З початку 20-х років у рецепції байронівського впливу різними літературами визначалася ще одна закономірність. Усі письменники, які пережили вплив Байрона, сприймали його думки й почуття, його естетичні канони й художні форми як свого роду початковий досвід і пізніше ставали його критиками. Разом з байронічною тенденцією європейських літератур не менш впливовою й значною ставала антибайронічна тенденція. Парадоксальним чином в Англії, на батьківщині поета, саме ця тенденція виявилася єдиною. На відміну від Вордсворта й Колриджа, у Байрона не було ні учнів, ні послідовників. Біль про реформу (1832), прихід на престол королеви Вікторії відкрили епоху панування середнього класу, в якій не залишилося місця ні байронівським символам, ні байронівському типові романтизму.

В цьому плані показовим виявився двотомний життєпис Байрона (1830—1831), написаний Томасом Муром. В дусі нової епохи Томас Мур намагається "реабілітувати" свого покійного друга в очах тих, до кого все життя поет ставився з викликом і зневагою. А Томас Маколей у своїй розгорнутій рецензії на цей життєпис захоплюється делікатністю та вправністю, з якою Мур зумів пом'якшити всі гострі кути й суперечності біографії Байрона. Маколей вважав, що в 30-і роки ще передчасно давати оцінку поетові, доля якого настільки злилася з долею його героїв, що твори його здаються "останками самого поета". І все ж, прагнучи зробити хоча б попередні об'єктивні оцінки, Маколей досить суворо картає Байрона за слабкість драматизму, за одноманітність єдиного чоловічого й жіночого типів, за відсутність діалогів, за фрагментарність, не згадуючи жодним словом про сатиричні твори по-

ета, які сьогодні складають найбільш новаторську й сміливу частину його спадщини. Маклей сформулював те, за що вікторіанство відкинуло Байрона, — за "його систему правил моралі, котра являє собою суміш мізантропії з любов'ю-страстям". Це вже був надто звужений, поверховий Байрон, в якому на перше місце виринув "зв'язок розумової сили і моральної відсутності". Ще через кілька років, у 1836-му, Томас Карлайл своїм романом "Sartor Resartus" відкинув Байрона категорично й безповоротно. І лише один раз протягом усього XIX ст. — у 1881 р. — Метью Арнолд зробив відчайдушну спробу відродити Байрона, але зазнав поразки. Його засудили ті, хто визначав інтелектуальну моду 80-х, передовсім Свінберн.

Тенденція відсунути Байрона в тінь, применшити його значення безроздільно панувала в англійській критичній думці приблизно до 30-х років нашого століття. Томас Стернз Еліот підсумував її: "У стінах університетів і поза ними з різних боків обговорюють Вордсворта, Колриджа, Шеллі й Кітса; Байрона й Скота залишено в спокої"¹⁰. Т. С. Еліот фактично започатковує нову тенденцію — позитивне переосмислення Байрона, хоча окремі рецидиви антибайронізму зустрічаються в критичній літературі й сьогодні. Видатний поет і мислитель XX ст. скептично ставиться до Байронової лірики, глузує над "тривіальністю" витворюваного ним образу, водночас вважає його поеми блискучими, а сатири — неперевершеними. Т. С. Еліот привертає увагу до тих аспектів художнього досвіду класика національного романтизму, які співзвучні пошукам нашого часу, — до майстерності оповіді, позбавленої будь-якої визначеності чи прямолінійності.

До Т. С. Еліота протягом понад ста років у судженнях англійських письменників моральна оцінка домінувала над естетичною. їм так і не вдалося відділити біографію — реальну чи міфічну — від художнього значення творчості Байрона для англійської та європейської культури. Легше виявилось просто його заперечити. В той же час європейська інтелігенція пильно вдивлялася в образ Байрона. Однак байронізм Пушкина *m* не просто якесь наслідування суспільної непокори чи донжуанства англійського поета, а байронізм Словацького — не просто тяжіння до Сходу, в тому числі й маршрутами свого кумира. Байронізм — це окреслена художня система, неоднозначна, контрастна, еволюційуюча, антиномічна настільки, що все те, що на початку лягло в її основу, наприкінці було безжально висміяно, відкинуто, перекреслено са-

(
(
1
i
i
i
i
I
'
^
I
E
i
с
к
д
т
п
я
Г;
й
ц
П]

мим її творцем. Причому між "початком" і "кінцем" виявилось менше десятка років. У кожному творі геніального митця вмістився не лише трансформований уявою, "демонізований" власний образ, а й цілий згорток художніх тенденцій і філософських міркувань, і саме вони сьогодні становлять ключ до культурного розвитку епохи.

Естетика байронізму

Джон Гобгауз познайомився з новим твором свого друга — поемою "Паломництво Чайлд Гаролда" під час їхньої спільної подорожі 31 жовтня 1809 р. в Албанії, як свідчить запис на полях рукопису, Байрон розпочав працювати над першою частиною цієї поеми, другу частину завершив у березні 1810 р. в Смірні. Треба сказати, Гобгауз великого захоплення не виявив. Не тільки тому, що ніколи не був справді проникливим читачем, а скоріше тому, що ці позбавлені всякого зв'язку строфи, які нагадували фрагменти ліричного щоденника, не вкладалися в рамки жодного літературного канону, в тому числі й класичного, захисником якого проголошував себе Байрон. Хоча класичними були і розмір, і блискуча майстерність слова. Але й сам Байрон не сприймав свій твір з достатньою серйозністю, в майбутньому він так само не вважатиме його вдалим. У цей час він більшого значення надавав своїй іншій — громіздкій і монотонній — поемі "Наслідування Горація", в якій намірявся продовжити сатиру проти "англійських бардів і шотландських оглядачів". На щастя, той самий далекий родич поета, який супроводжував поета при входженні в парламент, Роберт Чарлз Далас переконав його, що готувати до друку варто саме "Паломництво", а не "Наслідування Горація". (Останній твір вийшов тільки після смерті Байрона).

Для публікації поему довелося доробити. Щоб зв'язати окремі ескізи та фрагменти віршованого дорожнього щоденника, появився Чайлд Гаролд, який спочатку мав бути Чайлдом Буруном, тобто прозорою маскою самого Байрона. Потім поет відмовився від цієї однозначної аналогії і створив героя, на перший погляд цілком не подібного до себе. Та все ж читачам важко давалася різниця між автором і Чайлдом Гаролдом. Здається, Байрон намагається провести між собою й ним чіткий кордон, та не раз межа стирається. Але, крім цього, в поемі багато ще більш незрозумілих моментів. Наприклад, важко сказати, що ж все-таки в центрі — герой, хай

навіть сам Байрон, його душа і його доля чи опис екзотичних для англійського ока земель. Ліричні відступи і об'єктивні картини чергуються, не підвладні жодній логіці. Об'єктивні картини так само неоднорідні — то пишній південний пейзаж або сцени з сліпучими барвами кольорів, блиском коштовностей, переливами розкішних тканин, то гострий політичний памфлет. Відповідно мінливий і настрій поета. А в сюжеті відсутній як початок, так і кінець. Життя героя вимірюється лише цією мандрівкою без мети. Адже куди й навіщо іде герой, що, крім нудьги, жене його з дому — так само залишається невідомим.

Та все ж цей твір, за словами російського вченого XIX ст. Олексія Веселовського, "прекрасний самородок, не поема, не ліричний цикл, не натурфілософська мрія, не політична маніфестація, не елегія песимізму і душевного розладу, але усе це злите в небувалу, неструнку і владно захоплюючу цілісність"¹¹, саме своєю інтелектуальною й духовною різнонаправленістю виявився співзвучним пориванням самого часу. Можливо, тому поема стала сенсацією, витримавши тільки за 1812 р. п'ять видань.

Байрон чудово розумів, як контрастував "Чайлд Гаролд" з тогочасною літературною нормою, і зробив спробу відшукати для нього певні естетичні й ідейні традиції в самій англійській літературі. У передмові до перших двох пісень він пише, що його задум "освячено іменами Аріосто, Томсона й Біті". Томсон та Біті, поети XVIII ст., буяй попередниками Байрона у застосуванні обраного ним розміру — так званої дев'ятирядкової спенсерової строфи, вперше запровадженій англійським поетом Відродження Едмундом Спенсером. Питання спадкоємності не вирішується тільки запозиченим розміром Байрон звертається до досвіду Томсона й Біті тому, що ці автори писали в жанрі "описової поеми" з вільною композицією. В передмові він цитує слова Біті про план своєї поеми "Менестрель": вона має бути "то жартівливою, то піднесеною, то описовою, то сентиментальною, ніжною чи сатиричною, як підкаже настрій". Так і в "Чайлд Гаролді" знаходимо надзвичайну різноманітність настроїв, думок, почуттів, мотивів, які пов'язуються самою ідеєю подорожі кількома екзотичними країнами.

Але в пошуку традиції Байрон прагне зайти ще далі, відшукавши аналогії для духовної суті самого Чайлд Гаролда, називаючи серед них і Тимона Афіньського, і Зелуко. В останньому вбачаємо елемент містифікації. Тимон і особливо Зелу-

ко — персонажі посереднього роману з тією ж назвою англійського прозаїка XVIII ст. Джорджа Мура — мало в чому могли претендувати на попередників Чайлд Гаролда як особливого типу. Скоріше аналогів Гаролда можна було б шукати в літературі раннього романтизму, наприклад, у Шатобріана. Адже герой Байрона — і в цьому його відкриття — був своєрідним і цілком новим літературним персонажем, який втілював почуття й проблеми післяреволюційної епохи» Притому він був не національним, а інтернаціональним, загальноєвропейським феноменом. Це підкреслюється епіграфом до перших двох пісень поеми, який взято з книги Фужере де Монбрана "Космополіт, або Громадянин світу" (1753); "Світ 2 нагадує книгу, і той, хто знає лише свою країну, прочитав у ній лише першу сторінку. Я перегорнув їх досить багато і всі 5 визнав однаково поганими. Цей екзамен не минув безслідно. Я ненавидів свою батьківщину. Варварство різних інших народів, серед яких я жив, примирило мене з нею..." Ці слова до певної міри ключові для поеми, для духовних пошуків її героя Чайлд Гаролд не може знайти собі місця в тій духовній і політичній атмосфері, що склалася у 20-х роках минулого століття. Йому не мила рідна земля, але й ті країни, які він проїжджає, — Португалія й Іспанія (перша пісня), Албанія та Греція (друга пісня), — так само надто далекі від ідеального ладу. Португалія та Іспанія постають перед очима Гаролда, поневолені наполеонівськими військами. Греція — пригноблена Османською імперією. З внутрішньо пережитого протесту цих народів проти неволі починається політична лінія поеми.

Політична тема перших двох пісень розкриває думки й почуття, позицію самого Байрона в історичній та суспільно-політичній ситуації кінця наполеонівського владарювання. Це позиція заперечення Байрон кипить гнівом, обурюється за непадом свободи, недвозначно закликає народи до боротьби. Особливо різко ці заклики звучать у другій пісні. Адже Греція сприймається в романтичному ореолі, як край поетів і героїв, батьківщина муз, мудрості, божественної мови. Ярмо, в якому опинився грецький народ, нестерпне Байронові як особистий біль, власна рана.

А що ж робить в цей час Чайлд Гаролд? Спостерігає, мовчить, іноді грає на лютні Ця особлива мовчазність Гаролда не випадкова. Хто він такий? На початку першої пісні Байрон досить скупо характеризує свого героя Він походить із старовинної аристократичної родини, славної в англійській іс-

торії, та не примножує славу свого роду, а лише ганьбить його Лінь, неробство, розпуста, пияцтво — до цього зводиться його життя до дев'ятнадцяти літ. У дев'ятнадцять років він уже відчуває втому і пересичення, сердечний біль. Жінки й веселе товариство враз почали викликати огиду, як і рідний дім, сім'я, батьківщина, і він, гнаний своїм почуттям, полишає все і ще в цю безцільну подорож

Читачі поеми не були такі вже далекі від істини, коли побачили в цьому образі самого Байрона. Саме таким — Гаролдом — скептичний розум поета побачив себе. Та в Гаролді Байрон втілює лише одну свою сторону, так би мовити, свою негативну тінь. Дві постаті, які мандрують дорогами Європи, дві фігури, які то зливаються, то виступають очевидними антагоністами, насправді є двома сторонами однієї розірваної суперечності душі. В ній поєднуються байдужість і холод — хвороба розчарованого віку — з вогнем пристрасті, прометеївським полум'ям свободолюбства й незалежності.

Двоїстість простежується у всьому. От епізод другої пісні — Гаролд пливе до Греції. Йому байдуже, що перед ним Левкадійська скеля, з якої, за легендою, кинулася в море велика Сафо, мис Трафальгар, де прогрімала знаменита морська битва, або мис Акіцій, який пам'ятає ще одну славу морську битву, коли Марк Антоній повів проти римлян флот єгипетської цариці Клеопатри». Усі ці місця безмежно хвилюють Байрона. Гаролд а, людину невиразних, неясних поривань і дум, розтривожила тільки поява вечірньої зорі. Іронічний Гаролд спостерігає за природою, екзотичними мешканцями країн, зупиняє свій погляд на красивих жінках Байрон у цей час закликає народи до праведної війни за свободу. Звичайно, наше протиставлення умовне. Але й сам Гаролд має неначе дві душі. Одна — розчарована й байдужа, інша — прагне до земних насолод. Меланхолійний тон, пов'язаний з першою темою, зливається з бадьорим, навіть бравурним другою, причому останній не раз переважає.

Чайлд Гаролд був самотнім і гостро усвідомлював свою життєву поразку. Ці два його почуття, хоч і недостатньо розвинуті, були знаменням часу. Портрет Гаролда а, безсумнівно, ще писався інтуїтивно. Там, де не вистачало визначеності, продуманих ідей, їх заміняла оманлива загадковість. У своєму житті герой, за задумом автора, мав пройти шлях від насолоди до страждання. Його страждання, однак, позбавлене логічної мотивації, воно було скоріше передчуттям загального умонастрою, духовної кволості, яка вже огортала байронівсь-

ке покоління, хоча в 1812 р. ще не усвідомлювалася ним до кінця

Французький письменник Шатобріан вважав, що саме з його "Рене" (1801) починається історія літературних типів, одним з яких виявився Чайлд Гаролд, що саме він у цьому романі окреслив хворобу віку У своїх "Замогильних спогадах" (1822) він скаржився на Байрона: "Рене випередив Чайлд Гаролда. Байрон, який читав і цитує всіх сучасних французьких поетів, не міг не знати мене, то чому ж він мав слабкість жодного разу не згадати про мене? Невже він боявся принизити себе в очах нащадків тільки тому, що "ліхтар, запалений на моєму галльському човні", вказав альбійонському кораблю шлях на морях, донині не відомих". Під хворобою віку Шатобріан має на увазі світову скорботу. Декларуючи свою першість у її літературному втіленні, Шатобріан, однак, не враховує, що психологія і Чайлд Гаролда, і інших героїв Байрона не зводиться до песимізму, розчарування або пересичення. Адже це лише одна сторона байронівської психології, його ідей та світовідчуття. До того ж Байрон означив у європейській літературі не лише ідейну, а й художню революцію, до якої поема про Чайлд Гаролда стала лише наближенням.

Чайлд Гаролд — рефлектуючий і пасивний герой. Однак Байрон відчував, що лише в дії можуть розкритися його страждання і його самотність. Тому поет із захопленням і жагою, яка, здається, пашисть у рядках його творів, береться за створення героя чайлд-гаролдівського типу, але все ж відмінного від нього силою характеру, діяльною натурою і пристрасстю, домінуючою силою його життя. Такий герой з'являється у нових поемах Байрона — "турецьких казках", як він їх назвав. Це — "Тяур", написаний в травні 1813 р., "Абідоська наречена", створена за один тиждень листопада 1813-го, і "Корсар" — за два останні тижні грудня того ж року. За колоритом, драматичною напругою, а також південною, найчастіше східною, атрибутикою до них наближаються поеми "Лара" (1814), "Парізіна" (1815) і "Облога Коринфа" (1816). Останні дві можуть видатися історичними, хоча історія відображена в них надто приблизно. З реальними фактами поет поводитьсь довільно, стежачи лише за тим, щоб у конфлікті достатньо чітко виявлявся його задум Разом з першими піснями "Чайлд Гаролда" та лірикою цих літ (1812—1816) вони займають особливе місце в творчості Байрона. Саме з ними пов'язане зародження байронізму — нового літературного явища, водночас моди, яка швидко охопила майже цілу Європу. Саме ці

твори за життя поета користувалися найбільшою популярністю серед читачів, викликали найбільші похвали критиків, видавалися рекордними для того часу тиражами. Безперечно, сьогодні важко сприймати їх так, як вони сприймалися в її роки. Час змістив акценти у читацьких смаках та оцінках, відкрив у найпопулярніших творах Байрона інші виміри, яким сучасники не надавали першочергової ваги.

"Східні" поеми Байрона з'явилися не на голому місці. Якщо зразком для "Чайлд гаролда" послужили описові поеми XVIII ст., то екзотичні "східні" поеми виникли не без впливу Валтера Скота. І до них в англійській літературі широку популярність завоювали балади й поеми на різні екзотичні сюжети, запозичені головним чином з народних легенд, середньовічних переказів або з німецьких балад. Та й самі німецькі балади, звісно, в перекладах, з усілякими готичними, фантастичними, окультними сюжетами користувалися неабияким успіхом. Тому вже в 1800 р. Вільям Вордсворт досить гостро критикував віршовані історії, якими повнилися журнали, не вважаючи їх серйозною літературою. Якби в той час існував термін "масова культура", Вордсворт, мабуть, ним би скористався. Масова культура, як відомо, вимагає масового характеру книгодрукування й масового читача.

Звичайно, в Англії початку XIX ст. не було мільйонної читачької аудиторії, але читали, зокрема товсті журнали, десятки тисяч. У часи Байрона — і в цьому їх суттєва особливість — в країні нестримно зростала кількість читачів періодичних видань. А цей фактор, у свою чергу, впливав на літературну ситуацію, можливо, навіть формував її. Наведемо деякі цифри. Між 1802 і 1824 рр. в Англії видавалося шістьдесят періодичних видань, які друкували літературні огляди та рецензії. У 1797 р. журнали "Манслі ревью" і "Манслі мегезін" виходили тиражем по п'ять тисяч примірників кожний. "Джентльмене мегезін" — чотири з половиною тисячі примірників, "Брітіш крітік" і "Крітікал ревью" — по три з половиною тисячі примірників. Журнал "Единбург ревью", який так грубо образив молодого Байрона, а пізніше публікував немало позитивних відгуків на його твори, було засновано у 1802 р. Початковий тираж становив 800 примірників. У 1818 р. тираж журналу виріс до 14 тисяч. За підрахунками його головного редактора Джефрі, у 1814 р. журнал мав приблизно 50 тисяч читачів — по чотири на один примірник¹².

Художні твори, які публікувалися на сторінках журналів, безперечно, впливали на смаки публіки. У свою чергу, смаки

публіки вимагали творів цілком окресленого типу. Тому вже в 1807 р. Роберт Сауті у "Листах з Англії" писав: "В Англії література, як і все інше, є торгівлею". Але, крім посередніх, або, як сьогодні кажуть, комерційних творів, журнали друкували і шедеври, як-от балади Бюргера чи Гете, які фактично вибудували молодого Валтера Скота, спрямували його на засвоєння народної поезії. Він починає свій шлях саме з перекладу німецьких балад, потім з'явилися його знамениті "Пісні шотландського кордону" (1802—1803), які означали в англійському романтизмі не менше за "Ліричні балади" Вордсворта й Колриджа, потім ціла низка поем (1805—1817). Лише в 1814 р. Валтер Скот, уже відомий поет, анонімно видав свій перший роман "Веверлі". З того часу прозаїк поступово витіснив поета, а Байрон, який найповніше засвоїв і сконцентрував у своїх поемах досвід Скота, відсунув його в тінь. Після того не раз перерозподілялися місця на англійському Парнасі, але в перше десятиліття віку саме Валтеру Скоту належало там провідне місце. Такої думки дотримувався і Байрон. Валтер Скот став улюбленим, популярним поетом свого часу. Про це свідчать і солідні тиражі його творів. Наприклад, поема "Пані озера" (1810) того ж року витримала шість видань загальним тиражем 20 тисяч примірників, а в 1836 р. її перевидали тиражем 50 тисяч.

Але суть, звичайно, не у визнанні, яке буває хвилиним, і не в тиражах, які не завжди визначаються художньою цінністю. Забуті нині поеми Валтера Скота стали проміжною ланкою між народними англійськими баладами і новою ліричною поемою романтизму, творцем якої вважається Байрон. Літературна рецепція народної балади стала визначною подією художнього розвитку, на думку Віктора Жирмунського, найважливішою в історії англійської (як і німецької) поезії другої половини XVIII і першої половини XIX ст.¹³

У Валтера Скота Байрон запозичив сам жанр з його новими формальними і композиційними прикметами, фрагментарністю розповіді, ліричними, авторськими відступами, драматичною напруженою дією й почуття, яке цю дію визначає. Але в тій художній революції, яка припала на перше десятиліття минулого віку, не меншу вагу має і поема Колриджа "Крістабель" (1798—1800), в якій сконцентрувалися головні художні новації, до яких Скот не без остраху й обережності підходив. На жаль, поема Колриджа лише частково стала фактором літературного розвитку, адже опублікована була значно пізніше.

Що **Ж** стосується* тематичної, ідейної сторони поем ГайрР на, то більшість **Ж** могливш «4» помста, тасмне **ВОВСВОНФ*** тальнс прокляття, викрадення, переодягання, родбйпінньвг життя, гареми, монастирі прилили — набули значного ск> ширення • готичному романі Про Його вплив на англійську романтичну культуру свідчить хоча б те, що від "Замку **О** *ранто* (1764) Воллола до "Мельмота Блукальця" (I W U Метьюріна було опубліковано кілька сотень готичних романі» Немає поста я англійському романтизмі, якого б обмину» цей вплив. **Ш Ш Ш** -

Улюбленим сюжетом Валтера Скота була кривава ворожив» ча англійських та шотландських лицарських кланів на шотландському "кордоні". Історична розповідь про події дублюється, як правило, їх фольклорним відтворенням. Саме що валтер-скотіяську подвійну — й історичну, й фольклорну — екзотику середньовіччя з лицарськими поєдинками, чаклунами, менестрелями, благородними й підступними розбійниками Байрон замінив ще більш далекою від життя умовно-поетичною екзотикою Сходу, зберігши, звичайно, і поєдинки, і чаклунів (цей мотив розгорнеться трохи пізніше — в "Манфреді"), і розбійників. Зовнішня сторона, або фон, виявилася цікавою сама по собі, а в художньому плані впливовою і цінною незалежно від драматургії сюжету й характеру. Від Байрона почалося захоплення східною екзотикою, яке не минуло навіть Скота-романіста. Ця мода прокотилася по європейських літературах, особливо захопивши французьку. Під безпосереднім впливом Байрона Пушкін написав "південні поеми" (1820—1824) — "Кавказький бранець", "Брати-розбійники**", "Бахчисарайський фонтан", "Цигани", Алфред де Віньї ~ "східну поему" "Єлена" (1822), Віктор Гюґо — цикл "Східні поеми" (1829).

Брати Шлегелі започаткували в "енському" романтизмі інтерес до Індії. Ще раніше Фрідріх Гельдерлін писав: "Слово зі Сходу прийшло до нас" ("Коло витоків Дунаю"). В англійській літературі одним з перших використав "східну" тему Вільям Колінз, поет середини XVIII ст., у своїх "Східних еклогах". Всі англійські романтики зверталися до Сходу, але особливе місце належить поемам Колриджа "Кубла Хан" та Томаса Мура "Лала Рук"Ч

Європейська література йшла кількома шляхами у засвоєнні Сходу. Якщо Гете, за ним Гейне, повністю відмовилися від стилізації і вважали головним передати дух Сходу, а саме веселість і скептицизм Гафіза, то Байрон, як це й передбачав



обраний ним жанр поеми, пішов іншим шляхом. Східний був сам предмет зображення — ландшафт, пейзаж, люди, костюми, східними були історії з гаремами і гяурами або навіть сюжет з реальної історії боротьби між турками і венеціанцями за Морею ("Облога Коринфа"). Східними, тобто не такими, яких можна було зустріти в Англії чи в інших європейських країнах, були герої та їхні нестримні, дикі почуття. Крім того, метафора, сама мова, яка визначалася надмірністю порівнянь, декоративністю, навіть театральністю, здається, мала імітувати манеру арабської чи турецької літератури.

Найчастіше образи "турецьких казок" народжувалися з вражень про ті місця, де подорожував поет. Два стародавніх міста — Сест і Абідос, розташовані на берегах двох материків, які сходяться в районі Дарданельської протоки, здається, надихнули його на створення "Абідоської нареченої". Гора Коринф на березі затоки, величний пейзаж, уже самі по собі поетичні, тисячолітня історія цієї місцевості, не менш поетична за пейзаж, лежить у підтексті поеми "Облога Коринфа". Байронівський Схід виявився для читачів екзотичною, заманливою країною, хоча й цілком абстрактною, далекою від об'єктивної дійсності Маніфестом східної концепції Байрона можна вважати знаменитий пролог до "Абідоської нареченої", в якому переспівується пісня Міньйони з Гете:

Чи знаєте ви край, де мирт гіллям
Із кипарисом сплівся в безгомінні? —
Шал яструба й любов голубки там
Доводить до злочинства безум нині.
Чи знаєте ви край, де все цвіте,
Де завжди сяє сонце золоте?
Де гори виноград і кедр укрили,
Де пахощі лле легіт легкокрилий?
Де у садах цитрин, гаях олив
Не замовкають співи солов'їв?
Де неба синь, і барв земних буяння,
І обрію надзахідне згасання
В відмінності несуть зачарування?
Де діви ніжні, мов пелюстки руж?
Де все божисте, окрім людських душ? —
Природа Сходу навіває спокій,
Та звичаї дітей його жорстокі:
Шалені, мов коханців плач і сміх,
І їх серця, і розповіді їх

Переклад М. Стріхи

Схід приваблює Байрона як протилежність Англії за своєю природою, не пастельною, а пишнobarвною, її декоративність не раз здається нереальною, картинною. На перший погляд, природа контрастує з вільними почуттями героїв. Але східний світ зітканий не лише з контрастів. Навіть природа мінлива й позбавлена однозначності. Адже "неба синь і барв земних буяння" (аналог "безуму злочинства") змінюється несподіваним висновком: "Природа Сходу навиває спокій", контрастуючи з "жорстокими звичаями" місцевих жителів. Саме їх прагне показати поет, а також те, що Схід — земля особливих почуттів, не обмежених мораллю, суспільними заборонами й забобонами.

Водночас "східна" тема не була однозначною і в політичному аспекті. Вона складалася з двох мотивів — поневолена Греція та її минула велич і поневолювач Туреччина, яка могла б бути втіленням негативної сили, але такою не стала. Хоча Туреччина і здавалася варварською, але була при цьому таємничою, незнаною і, очевидно, саме цим безмежно приваблювою.

Схід у Байрона став і частиною духовної теми. В дусі традиції Мілтона і Блейка (хоча першого Байрон не любив, а другого просто не знав) у "Єврейських мелодіях" говорять пророки Старого Заповіту. Звідси близько до теми поета як пророка. Але ця частина "східної" теми у Байрона займає окреме, не залежне від "східних" поем місце у його доробку

Ще у зверненні до Томаса Мура на початку "Корсара" Байрон зауважує, що в поемі "Лала Рук", над якою саме в цей час працював Мур, Схід мав стати символом Ірландії та її долі: "Там можна знайти біди вашої власної країни, високий полум'яний дух її синів, красу й почуття її дочок."

Якщо для Мура Схід — цілком визначена політична алегорія, то для Байрона — це насамперед метафора широкого універсального змісту, яка означає не географічну, а духовну територію із зовсім іншою, ніж у реальності, логікою почуттів. Саме в тому значенні, яке поет надавав життюсерця, почуттям, полягало перше відкриття байронізму.

Психологія, майстерне зображення почуття було великим досягненням літератури, яка прийшла на зміну сухому раціоналізмові XVIII ст. Але було б помилкою вважати, що в епоху Просвітництва нероздільно панували раціоналістичні погляди. Вже в самому XVIII ст. разом з кризою раціоналізму поступово визрівали передумови романтичного перевороту Жан-Жак Русо приніс у європейську літературу кінця XVIII

ст. життя душі, її пристрасті. За аналогією з картезіанською формулою "cogito, ergo sum", Русо висунув свою — "exister s'est sentir" (існувати — означає почувати). І хоч ця формула так само мала свої вади, вона стала філософською основою для появи нового типу героя — людини чуттєвої, мрійливої. Він з'явився в романах Русо і найповніше втілюється у його Сен-Пре. У Русо даний тип був виключно позитивним, пізніше, у романтиків, мрійник перетворився на похмурого меланхоліка, як Чайлд Гаролд, чи навіть мізантропа, або свавільного раба своїх спопеляючих і фатальних пристрастей.

У стилі Русо не сюжет, а відтінки почуттів (і тут предтечею Русо можна вважати англійського прозаїка 40-х років XVIII ст. Річардсона, романами якого зачитувалася романтична пушкінська Татяна Ларіна) відігравали вирішальну роль. "Нова Елоїза" надихнула ціле покоління письменників-сентименталістів. Тип чуттєвого героя своєрідно трансформувалася у Гете в одному з переломних творів світової літератури "Страждання молодого Вертера". Зосередженість лише на власних почуттях стала трагедією Вертера. Він гине, зламаний своїм нещасним коханням. У Байрона герой так само може загинути від кохання, як-от Медора ("Корсар") чи навіть сам Конрад, який не здатен перенести її смерті, але найчастіше він або пересичується коханням, як Чайлд Гаролд, або воно розбухує в його душі сатанинські пристрасті, які знищують самого героя.

У суто художньому плані переживання героя домінують над сюжетом. Тому він позбавлений лінійного розвитку. Це фрагменти, ефектні сцени, пози, жести, які з невеликими змінами переходять з однієї поеми в іншу.

Усі шість поем "східного" циклу справляють враження варіантів одного твору чи принаймні одного творчого задуму. Доля головного героя, по суті, повторюється, кожна наступна поема, здається, покликана висвітлювати якусь грань його душі, в попередньому творі залишену без уваги. Як правило, повторюється навіть зовнішність героя. Це молодий, красивий чоловік з блідим обличчям, яке нездатне опалити навіть південне сонце. Його чоло прорізане зморшками — слідами колишніх пристрастей. Довершують портрет густі чорні кучері й очі, що горять вогнем сили й пристрасті. У змалюванні почуттів немає нюансів чи напівтонів. От перед нами Гяур, портрет якого цікавий і тим, що в ньому прозирають натяки на майбутні романтичні штампи:

Був на його обличчі жах, а втім,
 Ненависть запалилася на нім,
 Та не рум'янцями, що гнів швидкий
 І лють показують: він був блідий,
 Як постать мармурова, білизна
 Була якась надгробна і сумна,
 Чоло нахмурилось, і зір горів,
 І руку він заніс...

Переклад Д. Павличка

Як нічний демон, з'являється він біля міста, в якому живе його ворог Гасан. Він приходить помститися, готовий до злочину. На його обличчі палахкотить жах, потім ненависть, лють, він блідий, наче мармур. Корсар описаний значно детальніше. Та й туг Байрон у всьому припускається перебільшення. В почуттях Корсара не буває середини — він знає або ненависть, або любов, або радість, або горе. Відчужений, відсторонений від оточення, не розмовляє, не ділить зі своїми піратами трапези. Він у всьому не такий, як інші Перебільшення, неприродність, нелогічність стають головними прикметами такого образу.

Особливе місце займає перша поема циклу "Гяур". В ній найменше оповіді, фактів, герой позбавлений імені, національності Про нього відомо лише те, що він не мусульманин. У сюжеті — суцільні темні місця, а от почуття Гяура, настрої передані з могутньою красою і силою. Здається, далі Байрон просто доробляє свою схему, кладучи в основу наступних поем той самий трагічний конфлікт, у фіналі якого всі герої мають загинути. Драма головного героя пов'язана з нещасливим коханням, приреченим на поразку самими обставинами життя. Але при цьому читаємо не просто мелодраму, а героїчну трагедію, адже за любовним конфліктом і поза ним існує ще один, значно важливіший. Це проблема несумісності людини з суспільством і героїка протесту одинака проти загального ладу. В самотності й відчуженні героя III зворотному боці його бунтарства — виявляється фатум, його зла доля. Не слід перебільшувати соціальних моментів "східних" поем. Найчастіше конкретні заклики до зброї належать саме Байрону, а не його герою. Так, на початку "Гяура" поет закликає грецький народ покінчити з османським ігом. І ця частина практично не стосується головного сюжету. Що ж до байронічного героя, то його неприйняття суспільного устрою є продовженням індивідуалізму, загостреного почуття особис-

тої свободи, а не формою революційної боротьби з якою проголошено чи метою. Навіть у поемі "Лара" конфлікт людини й суспільства дуже абстрактний, метафізичний, породжений загальним негативізмом героя.

Індивідуалізм, як риса характеру, як філософський принцип, був основою байронізму. Особистість усвідомила й проголосила свою автономію наприкінці XVIII ст. Вона завоювала право на свободу розуму і свободу почуття, поєднуючи їх з повним запереченням старого — від релігії до моралі. Культ самої незалежної особистості, який з такою силою виявився в "східних" поемах, прекрасно узгоджувався з самим духом часу, коли апофеозом історичного індивідуалізму стало самодержавство Наполеона. Не випадково у проповідуваному Байроном культурі індивідуалізму почесне місце належало і самому французькому імператорові. Між "Корсаром" і "Ларою" в квітні 1814 р. Байрон опублікував "Оду Наполеону Бонапарту", наступного, 1815 р. поет написав цілий цикл творів: "Прощання Наполеона", "З французької*", "Ода з французької", "На зірку Почесного легіону".

Байронівська концепція індивідуалізму передбачала свободу, яка, по суті, була свавіллям одного героя-надлюдини. В реалізації свого права на свободу він стає по той бік добра і зла, переступає моральний закон, дозволяє собі вершити суд над іншими, убивати. Але Байрон досліджує й інші форми порушення моралі, показуючи всілякі протиприродні або інцестуальні любовні стосунки. Любов Зулейки до Селіма значно більша за звичайну любов брата і сестри. Ще одну заборонену мораллю ситуацію Байрон показує в "Парізіні" — любов мачухи й пасинка, пом'якшуючи конфлікт хіба що передмовою, в якій відсилає читача до аналогічних сюжетів, таких, як "Іполит" Еврипіда, "Дон Карлос" Шилера, "Мірра" Альф'єрі. Найскладніший випадок знаходимо в поемі "Лара". У тому, що Лара стає ватажком повсталого народу, слід бачити, крім усього іншого, ще й виклик моралі класу. Це форма помсти оточенню й примха хворобливого ума героя.

Загалом у ставленні героя до народу, або, точніше, до натовпу, найглибше розкривається суть байронівського індивідуалізму. Цей натовп (піратська ватага в "Корсарі" чи повсталі нижчі класи в "Ларі") існує лише для того, щоб за його допомогою герой досяг своєї втаєної, егоїстичної мети, реалізував свою власну свободу. Такий антигуманний, антисоціальний індивідуалізм пустив у європейській культурі глибоке ко-

ріння, вдруге народившись наприкінці ХГХ ст. у філософії Фрідріха Ніцше.

Якщо Байрон у передмові до "Корсара" Називає свого Чайлд Гаролда "особою напрочуд відразливою", то герої східних поем мали б справляти враження ще більш антипатичних і неприємних індивідуальностей. Адже Гяур — убивця, який карає за вбивство Лейли свого суперника Гасана. Селім з "Абідоської нареченої*" не вбиває нікого, хоча прагне крові свого названого батька Яфар-паші та нареченого Зулейки. Корсар — ватажок піратів і керівник численних набігів на морські каравани — звершив тисячі злочинів. Минуле Лари неясне й темне, але принаймні один злочин — убивство Езеліна — лежить на його совісті. Альп з "Облоги Коринфа" — зрадник і вбивця. Уго з "Парізіни", хоч і не пролив нічиєї крові, але, як і Селім, порушив моральний закон суспільства. Байрон постійно підкреслює негативну сторону своїх героїв, але при тому прагне не однозначної їх оцінки, а цілком іншого, складного враження. І домагається своєї мети, тому що герой усіх цих поем — негативний образ, який водночас викликає симпатію. Він винен у гріхах і злочинах, і вина його незаперечна, водночас саме життя штовхає його до них. Кожен герой сам колись був жертвою несправедливості і образи. Гяур втратив наречену, Конрад, як відомо, "пройшов розчарування школу", Селіму доводилося називати батьком убивцю свого справжнього батька, терпіти приниження в домі Яфар-паші Альп покинув Венецію, ставши жертвою несправедливих наклепів. Уго образили як незаконного сина, зачатоного в гріху. Сам його статус передбачає двоїстість його становища при дворі графа д'Есте. З одного боку, рідний син, а з другого — позашлюбна дитина. Ця обставина великою мірою визначає його майбутню трагічну долю.

Якоюсь мірою повторюється доля Чайлд Гаролда. Спочатку у них було все — друзі, любов, багатство, справжнє життя. Для Гяура все скінчилося втратою Лейли. Корсар і Лара від пересичення прийшли до розчарування, байдужості, песимізму. Саме цим песимізмом і красивим відчаєм байронізм осліпив, потряс сучасників. Ціле ХVІІІ ст., фактично вся попередня епоха розвивалася під гаслами віри в розум і в реальність побудови суспільства на розумних засадах. Все скінчилося Французькою революцією, яка виявилася грандіозною поразкою, її було достатньо для того, щоб ціле покоління передових умів відчуло крах попередніх надій, повне розчарування. Але ідеалістам, — а саме вони пережили найсильнішу кризу у

зв'язку з втратою ілюзій, — історія приготувала ще одне розчарування — піднесення і крах Наполеона, після чого суспільний песимізм набрав всеохопних масштабів.

Альфред де Мюсе у "Сповіді сина віку" назвав Гете й Байрона геніями, які присвятили життя колекціонуванню "всіх елементів страждання й туги". Він писав про поширення "світової скорботи" у Франції: "Коли німецька й англійська ідеї промчали над нами, настало похмуре й мовчазне роздратування, за яким почалися страхітливі судоми. Наступило заперечення всього, повний відчай. Як той солдат, котрий на запитання: "У що ти віриш?" — відповідав: "У самого себе", французька молодь на таке саме запитання відповідала: "Не вірю ні в що". Подібно до азійської чуми, породженої випарами Іангу, відразливий "відчай" поширювався по землі. Уже Шатобріан, король поезії, окутавши огидний ідол своїм плащем пілігрима, поставив його на мармуровий олтар посеред священних кадил... Все ринуло в безодню, і з надр землі вийшли шакали. Література, сморідна, як труп, що мала тільки форму, та й то відразливу, зросила гнилою кров'ю всі страховиська природи". Але "світова скорбота" містила в собі цілком окреслену філософську лінію, породжувану свідомістю того, що не лише суспільство, а й уся світобудова в цілому, природний лад, сам космос з його жорстокими законами — ворожі людині та ідеальним прагненням її душі. До того ж "світова скорбота" як головна духовна прикмета часу містила не лише розчарування. Замішана на індивідуалізмі, який був індивідуалізмом критики, заперечення, виклику, вона передбачала негативне, навіть негуманне ставлення до життя. Тому герой Байрона — не просто песиміст, а водночас ще й егоїст, а його гордість межує з презирством до інших. Це — демон, який несе загибель усім, хто його здатен полюбити.

Історичну мотивацію байронізму підкреслював Герцен у статті "Дилетанти-романтики" (1843): "... Коли народи заспокоїлися після п'ятнадцяти перших років нашого століття і життя потекло звичним руслом, тоді лиш побачили, скільки з минулого порядку речей, не заміненого новим, втрачено й зламано. В розгромі революції й імператорства ніколи було прийти до себе. Серця й уми сповнилися нудьгою і пустотою, каяттям і відчаєм, обманутими надіями і розчаруванням, жадобою віри і скептицизмом. Співець цієї епохи Байрон — похмурий, скептичний, поет заперечення і глибокого розриву з сучасністю, грішний ангел, як називав його Гете"¹⁵.

Суперечлива епоха, однак, породжувала суперечливі літературні типи. Тому головна риса байронічного героя — двоїстість, складність психології. В Ларі, наприклад, "незбагненно змішавшись, виявлялося те, що заслуговувало любові і ненависті..." (підрядковий переклад мій. — С. 77.). Байрон послідовно підкреслює його негативні риси — зневагу до інших, пиху і, найголовніше, темне, злочинне минуле. Правда, виявляється, що Лара зневажає і прагне принизити передусім рівних собі за суспільним статусом. Таким чином, у цьому образі найповніше виявляється Байронове уявлення про благородного розбійника.

В образі Корсара так само є така негативна домінанта. Він не любить людей, не вміє творити добро, а вміє і любити тільки повелівати. Причому зневажлива байдужість до людей — зворотний бік його кохання до Медори. "Сама моя любов до тебе — це ненависть до них", — так відповідає Корсар на прохання Медори покинути сповнене небезпек і злочинів життя пірата. Але для Корсара такий вихід немислимий, він пірат не тому, що йому нема за що жити, а тому, що інакше він жити не може і не бажає. Так в його душі співіснують злочинні нахили й здатність до високих почуттів. На перший погляд, логіка емоцій Корсара, його душевного життя суперечлива і в реальному житті неможлива. Але цю суперечливість бачить той, хто намагається міряти Корсара мірками звичайного життя. Насправді в ній полягає логіка романтичного образу Недаремно епіграфом до другої пісні "Корсара" послужили слова Данте: "СОПОВСЄГЄ і биЬЬюБІ сїєзігі?"¹⁶

Хоча пристрасть героя складна, все ж негативна, руйнівна тенденція завжди в ній перемагає. Альп, герой поеми "Облога Коринфа", що втік з Венеції, прийняв мусульманство, а тепер веде турецьке військо на Коринф, який захищають його земляки венеціанці. В ніч перед боєм він думає про те, що став зрадником, що воює проти батьківщини. На руїнах старовинного храму до нього з'являється колишня кохана Франческа, яка живе з батьком в обложеному місті. Вона благає Альпа відмовитися від жорстоких намірів, повернутися в лоно християнської церкви і за це обіцяє свою любов. Так колись Медора просила Конрада залишити піратське життя. Але Альп, як і Конрад, може жити лише так, як живе. Він горить помстою, і ніхто, навіть кохана, не може звернути його з цього шляху Зло, яке панує в його серці, убиває Франческу. Він торкається її руки і відчуває, що це холодна рука, вдивляється в її обличчя і бачить, що перед ним — лице мерця. Сцена ця

двозначна. Адже Байрон так показує Франческу, що не ясно, жива жінка чи привид звертається до Альпа, розмовляють вони насправді чи лише в уяві Альпа. Містичний елемент, очевидна данина модній окультній темі, має підсилити головну метафору — нищівну силу такої пристрасті. Альп — могутня, титанічна натура, але все в ньому спрямоване на помсту, на зло. Той, хто має бути титаном, стає демоном — у цьому трагедія героя "Облоги Коринфа" і квінтесенція ідей поета, покладених в основу всього циклу поем. Вони в метафоричній формі відображають і драму наполеонівської епохи, драму самого Наполеона, коли високі пориви обертаються злом, а велетень духу стає ворогом свободи.

Перша традиційна модель байронізму, вироблена в шести поемах — 1812—1816 рр., досягне свого апогею в драмі "Манфред", герой якої стане втіленням абсолютної самотності, крайнього індивідуалізму, невиліковного песимізму й скорботи. Але в цьому найповнішому вияві байронізму з'являються зовсім інші проблеми й естетичні ознаки, які немов розкривають нове лице великого поета.

До творів, витриманих у дусі першої традиційної моделі, можна б додати ще драму "Вернер, або Спадок", задуману й розпочату у 1815 р. Написана в той час, вона мала б стати досить актуальною спробою перенести сюжет і закони байронічної поеми в драматичний жанр. Але тоді Байрон свій задум не завершив і повернувся до нього лише в 1822 р. в Італії, коли, по суті, сам уже відійшов від канонів "східних" поем. Отже, в 1822-му ця драма сприймалася як останній сплеск традиційного байронізму з його самотніми, загадковими героями, благородними розбійниками, таємними злочинами і т. д. Усі атрибути байронічного героя тут гіпертрофовані до краю, а мотивація їхніх вчинків здається особливо штучною. А от два інші твори, так само написані в Італії, — поеми "Мазепа" (1818) і "Острів" (1823) — можуть бути вичерпним підсумком тієї еволюції, яку пройшла у творчості поета традиційна байронічна поема. Не лише геніальний "Манфред", а й інші творчі експерименти і філософські пошуки, шедеври і невдачі, що лежали між ранніми й пізніми поемами, сама епоха, яка після битви під Ватерлоо все більше показувала свій неромантичний оскал, примусили Байрона переосмислити головні байронічні ідеї — індивідуалізм і світову скорботу.

У "Мазепі" Байрон немовби ще раз повертається до сюжету "Парізіни". В центрі конфлікту знову любовний трикутник —

Тереза, молода красива жінка, її чоловік, старий вельможа, і Мазепа, чарівний юний паж польського короля Яна Казимира, коханець Терези. Знову Байрона цікавить не сама любов і гріх, а кара за них. Знову обдурений муж викриває зраду й карає коханців. Доля Терези, як і доля Парізїни, залишається невідомою. А Мазепу голого прив'язують до дикого коня й випускають на волю. Кінь з України несе вершника на свою батьківщину. Головну частину поеми займає романтична подорож голого юнака верхи на коні безлюдними степами й лісами. Факт, вичитаний в "Історії Карла XII» Вольтера, розрісся у цілу низку вражаючих картин і образів. Як і Уго з "Парізїни», Мазепа мав би загинути, але врятувався. Кінь привіз юнака в Україну, де його знайшли козаки, а через багато років він стає їхнім гетьманом. Він сам — уже уславлений воїн — розповідає цю історію Карлу XII, з яким вони тікають від Петра I після розгрому під Полтавою. Про образ України, створений Байроном, буде окрема розмова в останньому розділі цієї книги. Тут відзначимо, що Україна, як і Схід, бачилася поетові своєю духовною територією. Та все ж параметри почуттів і вчинків у порівнянні зі "східними» поемами в цьому творі серйозно змістилися. Це стосується передовсім самого любовного трикутника. В почуттях Мазепи й Терези немає тієї фатальності, протиприродності, яка притаманна почуттям героїв у поемах 1813—1816 рр. Молодий Мазепа — не демон, а звичайний, навіть дещо сентиментальний коханець. І те, що для героїв байронічного характеру кінчалася трагічною розв'язкою — загибеллю, для Мазепи виявлялося лише одним, а з точки зору його наступної долі навіть щасливим епізодом.

Безумний, що в гніві палкому
 Помстивсь так люто на мені
 І в'язня голого із дому
 В пустиню вигнав на коні,
 Він путь проклав мені до трону.
 <: Хіба ж ту долю нам збагнуть?

Переклад Д. Загула

Отже, може здатися, що перед нами твір всього лиш про химери долі Безперечно, це не так Байрон показує титанічну індивідуальність, самотню, переможену, але не скорену. В усій постаті Мазепи відчувається сила. Байрон описує свого героя в молодості і в похилому віці Причому коханець-паж

значно програє у порівнянні зі старим гетьманом, який сприймає свої колишні пригоди не без іронії і не випадково Карл XII під час розповіді Мазепи засинає. Так само й поет тепер дивиться на стиль своїх байронічних поем з очевидною іронією.

Український літературознавець С. Родзевич, автор роботи "Мазепа в світовій літературі" (1929), висловив думку про те, що Мазепа належить до прометеївських образів у творчості Байрона. Бонівар і Мазепа, на його думку, "ті історичні особи, що в них знаходять поет відблиски, страждань та поривань Есхілового невмирущого титана"¹⁷. Йдеться, звичайно, не про легковажного пажа, а про Мазепу-гетьмана.

Поема "Острів" стала останнім (за винятком п'ятнадцятої і шістнадцятої пісень "Дон Жуана") великим твором Байрона. Він написав її дуже швидко, за якісь лічені дні січня — лютого 1823 р. в Генуї. В цей час схильний до фантастичних планів Байрон виношував мрію — перебраться в Південну Америку, поселитися там на лоні тропічної природи або, наприклад, попрямувати в повсталу Грецію. Перемогла остання, як виявилось, фатальна мрія Байрона, і в липні 1823 р. він залишив Італію.

Поема "Острів", написана, можливо, у найспокійніший проміжок життя поета, стала своєрідним дзеркалом його духовного, інтелектуального пошуку, а також естетичного самоаналізу. Цей самоаналіз виявився не в трактатах, а в художньому творі, який підсумував усі експерименти і спроби у сфері байронічних стилів і канонів. Це воістину незвичайний, недооцінений твір світової літератури.

Сюжет будується на реальному факті. Моряки британського військового корабля в південних морях підняли бунт і висадили капітана Вільяма Блая та його прихильників на шлюпку. Це сталося в 1789 р. поблизу Таїті. Повстанці заснували колонію на одному з островів архіпелагу, але через деякий час, в 1791 р., з Англії прибула каральна команда, яка захопила повстанців, переправила до Англії, де їх було покарано військовим судом. У цьому не такому вже рідкісному факті Байрона захопила романтична сторона — бунт на кораблі, повстання, волелюбний порив. Звичайно, Байрон не дотримувався історичних фактів, адже його цікавив не виклад відомої історії, а певний комплекс ідей, для розвитку яких ця історія ставала зручною основою. Отже, тема бунту, яка нуртувала у підтексті всіх "східних" поем і вирвалася назовні в "Ларі", востаннє привернула увагу Байрона в рамках жанру пое-

ми (класицистичні трагедії, про які йтиметься в наступному розділі, так само розробляли цю тему). Але в 1823 р. зрілий і мудрий, розчарований уже не лише наслідками революції, а й поразкою італійських карбонаріїв, він ставиться до бунту двояко. Бунт захоплює, п'янить. Та його приреченість відчувається з перших рядків. Можливо, тому, що Байрон не впевнений, чи може вважатися праведною свобода, досягнута таким, не зовсім праведним шляхом. І підстава бунту — не сваволя чи жорстокість капітана (навпаки, він названий благородним), а потреба звільнення, жага свободи. Ідея свободи, нова, переосмислена в порівнянні зі "східними" поемами — найголовніша у творі. Вона добувається шляхом бунту проти влади, але мета її — не побудова нового ладу на старому місці, а втеча від цивілізації, повернення до дикої, первісної общини. Ця свобода осмислюється Байроном як утопічний ідеал, ідилія на лоні природи, гармонійне буття далеко від світу. Звичайно, поет приписує морякам ті душевні пориви, які властиві в цей час йому самому. І виникли вони під впливом Жан-Жака Русо, на цей раз не як ідеолога чуття, а як фанатика повернення на лоно природи, зупинки руху прогресу. На острові, спостерігаючи гармонійне життя аборигенів, білі прищезьці гізобавляються пороків, відвикають від зла. Маємо справу з утопією, єдиним її зразком у творчості скептичного і зневіреного-«генія заперечення».

Тут, на острові, один з бунтівників, Токвіль, зустрічає темношкіру дівчину Ньюгу. Вона рятує його від помсти каральників з Англії. В той час, як усі його товариші гинуть у керівному бою, а Христіан, їхній ватажок, кидається зі скелі, перед тим гудзиком — патрони закінчилися — убивши останнього ворога, Токвіль зі своєю красунею втішаються коханням у потайній печері Отже, гармонія все ж можлива, хоча б для однієї людини, якщо не для певної суспільної організації.

За логікою "східних" поем, в образі ватажка бунтарів Христіана мав утілитися головний байронічний тип відчуженої, розчарованої, гордої особистості В ньому справді є дещо від Корсара. Він радіє, вбиваючи ворога, і гордо приймає смерть, вважаючи незалежність найбільшим благом. І все ж Христіану далеко до тих демонічних індивідуалістів, якими були Іяур або Лара, Селім або Альп. І хоча його образ залишився невисаний, незавершений, зате проблема індивідуалізму вирішена остаточно. Правда, цей підсумок стосується скоріше долі Токвіля, ніж Христіана. Отже, хто в юності думав про своє "я", зараз мріє про "рай буття" (пісня друга, XVI). Тому для То-

квіля головне не протест, не горда загибель за якусь абстрактну ідею, а позбутися минулого, цивілізації з її політичними дилемами, розпочати нове життя на лоні природи. Таке життя починається символічною смертю Токвіля у водах лагуни. Хоча ця смерть лише оптимістичний символ без визначеної перспективи, та все ж вона досить добре свідчить, як далеко Байрон відійшов від песимізму "східних" поем.

В'ячеслав Іванов, блискучий перекладач поеми російською мовою й автор оригінального дослідження про неї, розглянув її з точки зору головного конфлікту байронізму — між ідеєю свободи для одного, тобто індивідуалізму, співцем якого вважається Байрон, та ідеєю громадської свободи, свободи для народу, тобто демократичного, республіканського суспільства. Цей конфлікт "між громадянським і природно-людським самовизначенням" вирішується в синтезі "обох начал — особистого і соборного — в анархічній громаді"¹⁸. Байрон, який починав з того, що не приймав монархію, на початку 20-х років сумнівається і в республіці. Ідеал "політичного безвладдя", анархії, висунутий, на думку Вячеслава Іванова, в "Острові", — альтернатива і першому, і другому.

Байрон так і не показав, як житимуть Токвіль і Ньюґа в "анархічній" громаді, як узгоджуватимуться Токвілеві спогади про цивілізацію з його природним буттям. Та важлива сама спроба оптимістичного вирішення конфлікту, раніше для Байрона не властива. Її додамо, взагалі не властива. Тому поемі "Острів" належить унікальне місце у спадщині Байрона.

Звичайно, ідеї комуністичної чи анархічної громади носилися в повітрі, їх висував Вільям Годвін ще в кінці минулого віку, а Колридж і Сауті у 1794 р. складають план Пантисократії. Політичними науками цікавився й Шелі. Не слід забувати, що сучасником Байрона був і видатний(утопіст Роберт Овен, який свою програму виклав у роботі "Новий погляд на суспільство, або Досліди про формування характеру", написаний у ті ж самі роки, що й перші "турецькі казки" Байрона.

Політичні погляди всіх цих письменників і мислителів перебували на протилежному від байронізму полюсі. Наближення до них Байрона свідчило про його відхід від власної ідейної та естетичної платформи. "Східні" поеми стали початком літературної школи, яка проповідувала культ самотності, страждання і заперечення й охопила всю європейську поезію. До неї прилучалися Вінґі, Ламартін, Поґо, Мюсе, молодий Гейне, Еспронседа, Мідкевич, Словацький, молодий Пушкін, Лермонтов, Рилєєв, багато інших поетів. Та поки вони розви-

вають традиційні байронічні мотиви й ідеї, сам Байрон прагне позбутися власних стереотипів. Фактично байронізм у його класичному вигляді проіснував лише до літа 1816 р. Першою спробою відійти від традиційної схеми була переорієнтація на інші жанри і включення в конфлікт філософської сторони, що на якийсь час навіть стане визначальною.

Філософія — нове обличчя байронізму

"Моя мати, коли мені не було ще двадцяти років, запевняла, що я схожий на Русо; те ж саме говорила мадам де Сталь у 1813 році, і щось подібне можна знайти в "Единбург ревію" в рецензії на IV пісню "Чайлд Гаролда". Я не бачу жодної схожості: він писав прозою, я — віршами; він був з народу, я — аристократ; він був філософом, я — ні..." Зупинимось на цих словах, не перелічуючи довгого ланцюга протиставлень, якими Байрон доводив, що вони з Русо — антиподи. Підкреслимо в цьому переліку лише останню думку "він був філософом, я — ні". Поет принципово не зараховував себе до жодної філософської школи ні в 1816-му, коли покинув Англію, ні в 1821 р., коли занотував процитований уривок у своєму щоденнику, хоча був уже в цей час автором цілого ряду творів у "метафізичному стилі".

На кінець другого десятиліття англійського романтизму філософський напрям у ньому повністю пов'язувався з іменем Вільяма Вордсворта і Семюела Тейлора Колриджа. У 1815 р., за рік до трагічних подій у житті Байрона, Вордсворт видав солідну книгу, до якої увійшла переважна частина його творів — від "Ліричних балад" і "Тінтернського абатства" (1789) до поеми "Біла лань" (1815). Це було фактично зібрання творів, після виходу якого Вордсворт міцно завоював авторитет класика англійської літератури Книга виявилася етапною ще й тому, що всі кращі його твори, як показала історія, були вже написаними. Понад двадцятилітня творча діяльність Вордсворта засвідчувала очевидну еволюцію. Він починав як демократичний художник, який поставив своєю метою відтворити в поезії істинну мову простих людей, показати звичайне сільське життя, а закінчував як поет глибоких і тривожних філософських роздумів. У період "Ліричних балад" його кредо передбачало перетворення уявою митця простих емоцій, буденного побуту, неவிбагливих поривів. Зовсім інший Ворд-

сворт постає в поемах "Прогулянка" (1814) і "Прелюд" (1826, опублікована посмертно). Зміст цих творів, які вважаються шедеврами національного романтизму і до сьогодні привертають пильний інтерес англійських дослідників, має багато аспектів. Поеми розкривають закономірності пройденого поетом шляху від лібералізму до консерватизму і соціального песимізму. В них звучить пересторога про майбутні наслідки промислового перевороту, виявляється ненависть до буржуазії, яка була його провідником, і зворотний бік цієї ненависті, що містив симпатію і до простого люду, і до аристократії, до торі. Але насамперед це була філософська поезія нового, не знаного ще англійською літературою типу, цікава своєю небувалою особистісністю, ліричною формою. І Вордсворт писав передовсім про себе, творив духовну автобіографію, котра, як і зовсім інша поезія Байрона, багато в чому збігається з духовною біографією епохи.

Як відомо, через деякий час після "Ліричних балад" шляхи Вордсворта і Колриджа розійшлися. І все ж дві обставини об'єднували поетів. По-перше, обидва (на відміну від Байрона) вважали поезію не просто носієм філософської думки, а її органічним втіленням. По-друге, обидва були реформаторами англійського вірша, відкидали (знову на відміну від Байрона) класицистичну естетику, сміливо йшли на експерименти у сфері форми, були на свій час авангардистами. Не випадково термін *avant garde* вперше прозвучав у зв'язку з творчістю цих двох поетів.

Трагічного для Байрона 1816 р. Колридж опублікував свої найкращі твори "Крістабель", "Кубла Хан", "Муки сну". Всі вони писалися раніше і залишилися фрагментами. Водночас, добре відомі в колах англійських літераторів та інтелектуалів, вони вже в перше десятиліття віку справили могутній вплив на літературний розвиток. Так, байронівська "Облога Коринфа" має незаперечні ознаки впливу поеми "Крістабель", наішсаної ще в 1800 р., що визнавав у примітках сам Байрон. Фактично останній великий твір Колриджа, його філософсько-естетичний щоденник "Biographia Literaria" вийшов у 1817 р. В ньому письменник розкривав свої ідейні та естетичні погляди, сформовані ще на зламі століть.

Поезія платоніка й шелінгянця Колриджа була поезією символів. Він прагнув органічної форми, відповідно, заперечував класицизм як форму механічну, нав'язану ззовні, шукав універсальної мови в дусі німецьких ідеалістів, яких добре знав, вважав мистецтво посередником між людиною і приро-

дою, приписуючи йому містичний елемент, що перетворювало поета на шамана або пророка. Усе це — і містико-релігійні уподобання Колриджа, і його зразки — Шекспір, Мілтон, фольклор, — і заперечення класицизму — Байрон категорично не приймав. Колридж, у свою чергу, вважав фатальною вадю поезії талановитого, як він сам його називав, Байрона відсутність етичної краси, морального пафосу.

Незважаючи на безліч сумнівних ідей Вордсворта й Колриджа, на складні шляхи пошуків, їхня поезія, котра мала менше читачів за поезію Байрона, виявилася продуктивною для наступного покоління романтиків. Послідовником Вордсворта деякий час вважав себе молодий Шелі, який дебютував у 1813-му, а вже в 1815 р. створив свій перший зрілий твір — поему "Аластор". Пізніше до досвіду Вордсворта зверталися Тенісон і Бравнінг, Рескін і прерафаеліти. Близькими до колриджівських були естетичні пошуки наймолодшого з блискової плеяди англійських романтиків Джона Кітса, який почав писати зовсім юним і повноправно ввійшов у літературу своїм "Ендіміоном" (1817).

Цілком очевидно, що Байрон у більшості питань естетики й поезики був повним антагоністом Вордсворта й Колриджа. Єдиний з англійських романтиків, він майже не цікавився філософськими та теоретичними проблемами літератури. Він не залишив окремих естетичних трактатів, хоч такими можна вважати деякі листи поета, в той час як теоретизування на теми естетики виробилися в окремий жанр романтичної літератури. Загалом Байрон скептично ставився до філософування й теоретичних спекуляцій як у художній формі, так і в чистому вигляді.

У 1816 р. літературну репутацію Байрона визначали перші дві пісні "Чайлд Гаролда", цикл поем на екзотичні теми та лірика. Конфлікт цих творів був головним чином любовним, психологічним, а образ головного героя визначав настрій, дух світової скорботи, а не філософський пошук Третя пісня "Паломництва Чайлд Гаролда", написана в Швейцарії, почала ламати уже сформоване і засвоєне публікою уявлення про типово байронівський твір. Вона засвідчила, що в поглядах поета визначилися серйозні зміни, а в його поезії з'явилися нові теми та ідеї. Частково їх можна пояснити знайомством Байрона з Персі Біші Шелі та широким обміном думками між двома поетами. Два вигнанці зустрілися 1816 р. у Швейцарії, де в травні та червні писалася третя пісня "Чайлд Гаролда". Саме Шелі, як відомо, зацікавив Байрона ідеями Вордсворта.

Звичайно, Байрон добре знав твори свого старшого сучасника і до знайомства з Шеллі, відгукнувся на "Вірші" Вордсворта 1807 р. схвальною рецензією, але ніколи не сприймав їх надто серйозно. В листах та спогадах Байрона немало глузливих і часто несправедливих зауважень присвячено Вордсворту та іншим авторам "озерної школи". Під час довгих прогулянок по швейцарських Альпах Шеллі навертав Байрона до вордсвортівського пантеїзму, загалом до поширеного в романтичній філософії обоготворення природи. Ці ідеї гармонували з величними гірськими пейзажами, якими милувалися обидва поети. Пізніше, 1821 р., в одному з листів Байрон зауважить: "...Шеллі, коли я був у Швейцарії, любив начиняти мене Вордсвортом. Пам'ятаю, що й справді читав деякі його речі з задоволенням". Не випадково в третій частині поеми формується нова для Байрона пантеїстична ідея природи, подібна до тієї, яку Вордсворт висловив у "Тінтернському абатстві".

Нові думки і враження Байрон сприймав гостро, немов почуття. Тому, мабуть, назвав третю пісню своєї поеми, цей один з небагатьох творів, який подобався самому поетові, "чудовим зразком неясного поетичного відчаю". Далі у листі до Томаса Мура, де сказані ці слова, поет зауважує: "Коли я написав її, то був наполовину безумний від метафізики, гір, озер, нещасного кохання, невизначних думок і кошмарів моїх гріхів". Новий стиль і дух відрізняв третю пісню "Чайлд Гарольда" від усього, що писалося раніше. Навіть сам Чайлд Гарольд тут практично зникає, а в передмові до четвертої, останньої частини поеми Байрон зазначить, що переходить на розповідь від власного імені. Це сталося не тому, що незважаючи на застереження автора, читачі все ж ототожнювали його з цим героєм, а передовсім тому, що потенційні художні й інтелектуальні можливості самого літературного типу вже досить глибоко розвинулися в образах "східних" поем. Крім того, у третій пісні остаточно зникають будь-які натяки на сюжет, але перед нами не ліричні фрагменти, з яких, власне, склалися й попередні частини поеми. Тут почуття переплелися, навіть сформувалися роздумами, а вірш все більше скидається на філософський. Втім, це була не метаморфоза, а логічна еволюція поета, який вступив у пору духовної і творчої зрілості.

Звернення Байрона до природи можна вважати парадоксальним продовженням його власного байронізму, позиції людини, яка поставила себе за межі суспільних рамок, обмежень, обов'язків. Тільки в природі може побачити гармонію

той, хто не знайшов її в суспільному бутті. Переосмисленню підлягало й поняття любові, яке також набрало філософського забарвлення.

В час, коли писалася третя пісня "Чайлд Гаролда", Байрон вкотре звернувся до "Нової Елоїзи" Русо. Якщо Шелі прилучав свого старшого товариша до ідей Вордсворта, то Байрон став провідником Шелі у світі теорій та образів добре знаного ним Русо. Тим більше тепер він перечитував Русо на його власній батьківщині, а це відкривало нові, можливо, не помічені раніше грані. Образ Русо і пов'язана з ним концепція Французької революції домінують у цьому розділі поеми. З одного боку, Байрон захоплюється Русо як учителем, а з другого — бачить, як революція, підготовлена трудами й ідеями просвітителів, зм'ятала не лише зло, а й добро і будувала не лише добро, а й зло. Після революції zostалися руїни, на яких постали нові трони й тюрми. І все ж Байрон вірить, що ця революція була прологом на шляху людства до свободи (строфи 83—84).

Та найголовніше в цьому творі не історія, розуміння якої поглибитися в четвертій частині поеми, а природа. Опинившись над Рейном, милуючись дивовижною красою навколишніх місць, герой, тобто сам Байрон, відчуває не знану раніше єдність з природою: "Я не залишаюсь у собі, я стаю частиною того, що навколо мене" (72-а строфа). Та це ще не все. Природа, світ поглинає його, і "це — життя" (73-я строфа). Далі розум звільняється від пут, і поет відчуває "безтілесну думку... дух кожної речі" (74-а строфа). Він осягає, що гори, хвилі, небо стають частинами його душі, а він — їх частиною. Поет зливається з природою, але в цьому злитті ні людина, ні природа не домінує, вони рівні. Здається, тут Байрон знайшов альтернативу світовій скорботі, якою пройнята попередня його творчість. Адже пантеїзм має здатність гармонізувати життєві протиріччя, послабляти жах смерті. Він так само передбачає розмивання індивідуальності, її з'єднання з красою всього світу — про це розмірковує Шелі в "Монблані" та "Гімні духовній красі", творах, написаних в цей же час. І все ж такий філософський шлях виявився чужим для Байрона. Він поет дисгармонії, а не гармонії, його культ окремої, незалежної індивідуальності не передбачає її злиття ні з людьми, ні зі світом природи. Тому пантеїзм, запозичений і від Вордсворта, і від Русо, став для Байрона не вірою, а інтелектуальною вправою. Він так і не зміг підкоритися природі. "Я люблю природу, — писав він, — захоплююся красою, але ні

ріжки пастухів, ні гуркіт лавин чи потоків, ні гори, льодовики, ліси й хмари і на мить не полегшили тягар мого серця і не дозволили мені розчинити моє нікчемне "я" у величі, славі й силі всього, що мене оточує" (1816).

У четвертій пісні ще раз з'являються вордсвортівські мотиви природи, хоча відчувається своєрідна втомленість поета від самої проблеми, про яку він так і не сформував власного філософського уявлення. Тому тут найчастіше природа з'являється як антитеза історії. Саме останній Байрон присвятив свої роздуми, народжені знайомством з Італією. Оглядаючи древні й прекрасні руїни, оживляючи їх своєю нестримною фантазією, Байрон замислюється над суттю історичного поступу. Індивідуальна людська доля відходить на другий план, змінюється роздумами про тлінність всього сущого, про невпинну круговерть, якою є історія. Італія для Байрона — це руїни минулої слави. Образи Данте, Тасо, Петрарки і особливо Аріосто з'являються на попелищі свободи. Байрону здається, що ці генії недостатньо поціновані на своїй батьківщині. Він звертається до Риму як до рідної землі "О Рим! Моя країно! Місто мого серця! / Всі сироти душі мають приходити до тебе! Самотня матір мертвих імперій!" (79-а строфа). Саме падіння Давнього Риму наводить на думку про історичну циклічність. Згадка про Цезаря викликає в пам'яті образ його новочасного двійника — Наполеона. Світова скорбота Чайлд Гаролда поширюється, проектуючись на історію. Так само, як марні, минуші всі людські почуття, так історія не рухається, кружляє навколо одного центру. Тут знову виринає ідея духовної хвороби, не лише одного Гаролда чи його покоління, а суспільства загалом (124-а строфа). Байрон говорить про безплідність людських поривань, про невтішність і гіркоту любові, про те, що навіть щасливе життя має своїм фіналом смерть, хоча найчастіше життя — це отруйне дерево (строфи 120—126). Який же вихід? — може запитати читач. Тільки розум, думка — останній bastion серед загальної запевати, єдине спасіння людини:

Все ж нумо сміло мислити! Останній
Відстоїмо хоч цей наш bastion.
Не зрадьмо, втримаймось на цій хоч грані,
Бо ж право думки — твій і мій заслон.
Дарма, що й мук, і тюрем-заборон
Зазнало право це святе, небесне,

Відколи живемо — щоб темний сон
 Не засліпила правда. Непідлесне
 Проміння очі знов сліпцю отверзне.

Переклад О. Мокровальського

Четверта пісня поеми показує, наскільки суперечливий, складний, навіть антиномічний шлях поетової думки. Він пише, що революція не принесла свободи, водночас вірить у свободу, яка ще жива хоча б як Ідея, а не дійсність. Так само щодо поняття розуму Колись ще в "Корсарі" Байрон зауважив, що Конрад підкоряв людей силою думки і магією розуму. В четвертій пісні дуалізм, який мучив Байрона і ліг в основу "Манфреда" й "Каїна", окреслюється досить чітко. Розум не-тривкий, а знання не є благом, в той же час розум, мисль — головне достоїнство людини. Це одне з питань, якому Байрон не знаходить вирішення й діалектичного примирення.

Інтелектуальним побудовам поеми співзвучний дух риторичної декламації. Здається, Байрон висловив свою думку, та в наступній строфі, невдоволений досягнутим, починає все спочатку. Можливо, тому четверта пісня найдовша в поемі, а поет довго не міг її завершити. Цю її рису зауважив сучасник Байрона, критик Хезліт "Кожен рядок — це спроба досягти довершеності, й цілком вдала спроба; і все ж у наступному рядку, так ніби <Г нічого й не було зроблено, поет намагається висловити те ж \ саме з тією ж наполегливістю, що й раніше, з тим же успіхом і без жодної ознаки відпочинку чи задоволення ума".

Але, розглянувши четверту пісню "Чайлд Гаролда", ми забігли на два роки вперед, в той час як між останніми двома частинами цієї поеми писалися інші важливі твори. Серед них — "Шильйонський в'язень", невелика поема, яку Байрон послав своєму видавцеві Мерею разом з третьою піснею "Паломництва" і ще кількома віршами. Іменем Русо можна об'єднати третю пісню і "Шильйонського в'язня". Саме Русо згадав і замок, і його видатного в'язня Франсуа Бонівара, борця за свободу совісті і незалежність Женеви, у "Новій Елоїзі". Байрон разом з Шелі відвідали цей замок у червні 1816 р. І як "Чайлд Гаролд" іє~б^ дорожнім щоденником, так "Шильйонський в'язень" став неТсторичним, а скоріше філософським твором. Байрон сам визнає у передмові, що з біографією Бонівара він фактично не був знайомий. Адже, знаючи її добре, написав би свій твір зовсім по-іншому. Історія ув'язнення Бонівара стала сильним емоційним імпульсом, а от безпосереднім зразком виявився Дайте, а саме та частина "Пекла"

(XXXIII), в якій розповідається про Уголіно. Шелі згадував пізніше: "Байрон глибоко вивчив історію про смерть Уголіно, і якби не це, "Шильйонський в'язень" ніколи б не був написаний". Загалом саме цей уривок "Божественної комедії" належав до найпопулярніших в англійській літературі XVIII ст. Ще до появи повного перекладу поеми Данте у 1775 р. вже існувало шість перекладів цього епізоду. Не дивно, що Джошуа Рейнолдс присвятив йому картину "Уголіно та його сини" (1773), а Генрі Фузелі — "Уголіно" (1806). За аналогією з синами Уголіно у Данте, Байрон вигадує братів Бонівара, які в поемі гинуть на його очах, не витримавши мук тюремної камери. Ця обставина мала підсилити страждання головного героя, який усе бачив, але залишився живим, його страждання викликані деспотизмом, проти якого спрямована поема.

Безсмертний духу вольного ума!
Свободо, найсяйливіша в темниці,
Де ти живеш в душі, як у світлиці,
У серці, що скорила ти сама.

Переклад Д. Павличка

Лак починається епіграф Байрона до поеми — "Сонет до Шильйону" — патетичний, піднесений заклик до свободи, ідея якої торжествує навіть тоді, коли борці за свободу гинуть у тюрмах Але епіграф писався дещо пізніше за саму поему й насправді увиразнив лише одну її сторону. **Філософський, глибинний смисл "Шильйонського в'язня" пов'язаний також з ідеєю духовного переродження, розслаблення людини під тиском деспотії, тюремної влади, ув'язнення. Адже Бонівар зрештою зживається зі своєю тюрмою.**

У фіналі уже не історичний Бонівар (не випадково він у поемі навіть не названий), а в'язень взагалі страждає від деспотії, і тюрма в широкому розумінні нищить духовну суть людини. І в цьому Байрон наближається ще до одного аспекту художнього досвіду лейкістів¹⁹, які глибоко розробили ідею ув'язнення не лише в прямому розумінні, як-от у віршах Колриджа "Темниця", "Присвячено Свободі" чи в сонетах Вордсворта, а ідею символічного ув'язнення в темниці міста ("Тінтернське абатство"). Крім того, твори лейкістів відрізнялися від Байронових ослабленим сюжетним розвитком або повною відсутністю сюжету. "Шильйонський в'язень" має головним чином внутрішню фабулу і складається з фрагментів. Серед них найбільш загадковий — враження від співу ди-

вної пташки, яка, очевидно, втілює гармонійність природи проти вагу нарузі тюрми.

Дух і стиль третьої пісні "Чайлд Гаролда" й оригінальна філософська вправа, якою був "Шильйонський в'язень", показали, що Байрон перебуває в пошуках нового філософського бачення. До певної міри воно втілюється у "Манфреді", так само розпочато у Швейцарії.

"Манфред" можна назвати драматичною поемою (такий підзаголовок самого автора), поетичною драмою чи навіть містерією. Перед нами поема, яка складається з діалогів і монологів, але в ній лише один герой, а всі інші — безіменні статисти. Драма ця, за словами Байрона, "цілком непридатна для сцени". Працюючи над "Манфредом", поет експериментує в новому жанрі. Він поглиблює і загострює головні риси свого улюбленого героя — самотнього вигнанця, сповненого непокори та світового відчаю. Але найголовніше, він зміщує акценти в розповіді про нього — з психологічних вимірів на філософські, універсальні. Тому саме «Манфред» став класичним втіленням романтичного світовідчуття не лише в творчості Байрона, а й у європейському романтизмі. У цьому творі у надзвичайно гострій і драматичній формі поставлені питання, які були центральними для філософської думки часу. Причому вони набирають характеру антиномій. Тільки такий підхід гарантує точне прочитання цього твору, інші ж підходи закономірно виявляють невідповідності змісту, надуманість драми самого героя, жанрову еkleктику, сюжетні й стилістичні вади. Як пише в книзі "Байрон. Поет перед своїми читачами" (1982) Філіп Мартін — один з досить численого загону за ^однихіЗ^йроніслі^ які заперечували значення творчості Байрона, — др2иа "КШіфред" є "еклектичною й нерівною"²⁰. Дослідник підкреслює, що Байрон не філософ, а його драму не варто сприймати як філософський твір. Він пропонує вважати "Манфреда" твором містичним, адже його герой — чаклун, який спілкується з духами й феями і за їх допомогою навіть розмовляє з померлою дружиною.

Існує інше припущення, що перед нами Готичний твір, у якому виявився вплив якщо не самої готики, то принаймні Шелі, який нею захоплювався. Та містика й готика — всього лиш аксесуари, котрі відіграють тут приблизно таку саму роль, яка в "східних" поемах відводилась екзотиці.

Зробивши героєм чаклуна, Байрон дав підстави своїм першим рецензентам порівнювати його твір з "Трагедією доктора Фауста" Крістофера Марло та поемою Гете "Фауст". Від-

значався і вплив Есхілового "Прометея". 12 жовтня 1817 р. у листі до Мерея Байрон дає пояснення з приводу цих трьох аналогій: "Я ніколи не читав і, здається, не бачив "Фауста" Марло, у мене тут (в Італії. — С. 77.) не було й немає жодних англійських п'єс, окрім новинок, надісланих вами; але я чув в усному перекладі містера Льюїса декілька сцен з "Фауста" Гете (і гарних, і поганих) — і це все, що мені відомо з історії цього чаклуна; що ж до початкових начерків "Манфреда", то їх можна знайти в "Щоденнику", посланому мною місіс Лі (йдеться про щоденник, в якому Байрон описує свою подорож до Швейцарії. — С Я)Есхіловим "Прометеем" я в дитячі роки глибоко захоплювався..." У цьому листі Байрон тричі відрікається від Марло, зате двічі підкреслює значення "Прометея" Есхіла й образу міфічного Прометея загалом: "Прометей завжди так захоплював мої думки, що мені легко уявити собі його вплив на все, що я написав".

І все ж цей образ прямо відбився лише в одному вірші. "Прометей*" (1816) свідчив про поглиблення філософського ставлення поета до життя, а крім того, визначив поліфонію ідей, які так чи інакше звучали в усіх філософських творах Байрона. Він був передовсім першим титанічним образом Байрона, в якому поет випробував загальну його схему чи концепцію. Вона полягала в тому, що героїзм, непокорі й бунтарства, свободоловства й боротьби проти тиранії завжди має своїм зворотним боком трагедію самотності. І хоча в порівнянні з написаною невдовзі драмою Шелі "Визволений Прометей" (1819) вірш Байрона визначає надто трагічний колорит, у зіставленні з наступними творами самого Байрона тут переважає не трагічний, а героїчний бік

У тому твій небесний гріх,
Що людям зменшив ти страждання,
Що світлом розуму й пізнання
На боротьбу озброїв їх

Переклад Д. Паламарчука

Титанічним і трагічним героєм задумувався Манфред, хоча, на відміну від Прометея, він виявився егоїстом, дбав про знання не для інших, а лише для себе. Сюжет драми простий. Барон Манфред осягнув усю мудрість і навіть таємниці чаклування. Однак не став щасливим. Він просить духів, яких підкорив, воскресити його кохану Астарту, котра загинула з його вини. Духи виконують цей наказ, але Астарта

лише призначає Манфреду час смерті. Він вмирає, не скорившись силам зла і не покаювшись у гріхах перед Богом. Горда самотність Манфреда, трагічна й таємнича доля, серце, розбите могутніми пристрастями, складність натури й духовних поривів нагадують героїв "східних" поем. Причому остання риса — складність — здається найважливішою. Абат, який намагається переконати Манфреда покаятися, говорить про нього:

Тепер же все в душі його змішалось:
 І темрява, і світ, високі мислі
 І пристрасті ганебні — все клекоче,
 Нема мети й порядку, все дримає
 Чи жде руїни.

Переклад М. Рошківського

У драмі маємо справу не з зовнішньою декларованою складністю натури, побаченою збоку а з самоаналізом героя, його свідомою оцінкою власних поривань, крайнощів, почуттів. У цьому "Манфреду" належить видатне, етапне місце в розвитку європейських літератур.

Але річ не лише в очевидній роздвоєності самого Манфреда, в душі якого добро і зло переплелися, а у двоїстості як світовому законі Байрон уже підходив до цієї думки у вірші періоду швейцарського вигнання "Сон" (1816), який починається так

Двоїсте в нас життя: є царство сну,
 Межа між тим, що хибно називають
 Життям і смертю.

Переклад Д. Паламарчука

Тут ішлося про дуалізм дійсності та ідеалу в житті людини, самого поета. А Манфред, вражений контрастом між прекрасним світом природи і пеклом власної душі, проголошує епічну роздвоєність самої людини, яка одвіку її розпинає:

А ми, що звем себе царями, ми
 Напівбоги, напівнікчемний порох,
 Такі чужі і небу, і землі,
 Вагаємось двоїстістю істоти
 Між почуттями грішними й святими,
 То падаєм, то в небо летимо.

Переклад М. Рошківського

Власне, тут, в ідеї світової двоїстості, — найголовніший філософський конфлікт "Манфреда". Сам Манфред — це світовий закон, яким він уявляється Байрону. Тому цілком справедливо зауважив американський вчений Роберт Глекнер у книзі "Байрон і руїни раю", що у "Манфреді" сам характер героя відбиває умови людського існування. Ці умови передбачають неминучу смерть кожного, яка Байрону бачиться трагедією, безплідність будь-яких земних поривань, марноту пізнання. Песимізм Байрона, викликаний кризою просвітницької філософії з її апологією раціоналізму, звичайно, мав історичний характер, але в творчості поета абсолютизувався й піднісся до рангу універсального закону.

В душі філософських контрастів-антиномій, лиш значно гостріше окреслених, ніж у четвертій пісні "Чайлд Гаролда", Байрон вибудовує концепцію пізнання. З одного боку, Манфред прославляє знання, яке підняло його над людьми й духами, а отже, природою. Він говорить духам:

Мій розум, дух та іскра Прометея,
Ця блискавка душі — така могутня
І так сяга далеко, як і ваша.

Переклад М. Рошківського

Та, з другого боку, саме знання з його, на перший погляд, колосальними можливостями, по суті, безплідне Твір відкривається монологом Манфреда, де чітко формулюється ця ідея:

Печаль — знання, бо хто багато знає,
Через знання повинен зрозуміти,
Що древо знань — не дерево життя.

Переклад М. Рошківського

Саме тут полягає головна відмінність між двома схожими й генетично близькими героями — Манфредом Байрона та Фаустом Гете, якого Байрон знав не лише з усного перекладу містера Льюїса, як він признавався Мерею, а й з книги мадам де Сталь "Німеччина", опублікованої в Англії ще в 1813 р., в той час як сама поема "Фауст" вийшла англійською мовою тільки в 1835 р., після смерті Байрона. Отже, якщо для Гете проблема знання — це проблема його межі, тобто трагедія Фауста полягає в тому, що чим більше знання людини, тим

більше її незнання, то для Манфреда — саме знання здається марним:

Через знання збагнув він те, що й ми:
Що щастя не в знанні, та що наука
Лише обмін одних незнань на другі.

Переклад М. Рошківського

Гете ставить питання в душі просвітницької філософії, Байрон відображає її занепад; заперечуючи віру в знання попередньої епохи, він розв'язує питання в руслі романтичного світобачення.

Фаустівська тема, порушена "Манфредом", виявилася через декілька років у незакінченій драмі "Потвора перетворена" (1822). Твір цей невдалим вважав ще Шелі, така й сьогодні загальна оцінка фахівців. У зовнішньому сюжеті майже повторюється модель "Фауста". Фауст, як відомо, підписує контракт з Мефістофелем, за що отримує молодість і владу. Арнольд, нікчемний, усім ненависний каліка з драми Байрона, хоче покінчити з остогидлим життям. Тут з'являється чорт, який купує його душу за новий, прекрасний образ. Чорт дає Арнольду обличчя і постать Ахілла, а сам прибирає образ горбатого каліки. Далі, після цієї багатообіцяючої зав'язки, Байрон, очевидно, планував зануритися в психологію перетвореного, розкриваючи традиційну романтичну тему двійництва, яке виростає з Манфредової складності. Задум залишається невітленим, хоча заслуговує уваги бажання автора вичерпати можливості кожної теми чи сюжету, довести їх до логічного завершення.

Ідеї ж "Манфреда" продовжились у містерії "Каїн", написаній Байроном в Італії у 1821 р. Як і колись у поемах 1813—1816 рр., Байрон обирає певну тему й розробляє її у варіантах. Так само, як і Манфред, Каїн споріднений з гетевським Фаустом, а Люцифер має більше спільного з Мефістофелем, ніж з мілтонівським Сатаною. Так само, як і Манфред, Каїн убивця, причому убивця мимоволі. Якась вища логіка чи, скоріше, ірраціональна сила штовхнула його на злочин. Але масштаб діяння Каїна, а також титанізм його особистості в порівнянні з Манфредом безмежно зростає. Перед нами не один чоловік чи тип, відмінний від усіх інших, а ціле людство і закон його поступу. За словами М. Джозефа, автора книги "Байрон-поет", "Каш" свідчить про явне зміщення інтересів Байрона від політики до теології, від суспільства до космосу... В драмі є дещо більше за наївну вправу з сатанізмом, як її іноді

сприймали, в її центрі — Люцифером спокушання Каїна — гетевський і філософський діалог, сутичка добра і зла, друга спокуса й друге гріхопадіння, в яких поглиблюються містичні причини перших"²². Не з усім можна погодитися в цьому твердженні, в поемі мало містики й суто теологічні питання поставлені неглибоко, але головне підмічено правильно — це філософська основа конфлікту.

Каїн значно складніша індивідуальність і за Манфреда, і за всіх тих, кого раніше зображав Байрон. Хоча знову герой розкривається не так у дії, як у розмовах і монологах. В усіх трьох частинах містерії (у першій Каїн спілкується з членами своєї родини — Адамом, Євою, Адою, Авелем, Ціллою, у другій — веде бесіду з Люцифером і лише в третій убиває брата і зазнає кари) Каїн залишається таким героєм, постать якого відтіняють інші. Та все ж варто звернути увагу на характери Ади й Люцифера. Ада, котру Каїн любить більше за саме життя, виказує впокореність і жертвовність. І хоча в ній бореться любов до жертви — Авеля з любов'ю до Каїна, все ж вона прощає вбивцю. Страждаюче серце Ади — одна з творчих удач Байрона в порівнянні з усіма його загалом статичними й невиписаними жіночими образами. Значно складніший тип — спокусник Люцифер. Він відкриває Каїнові сумні істини буття й підбурює проти Бога, отже, проти сліпоти й покорі. Крамольні промови Люцифера відображають дух епохи, не тільки її філософський, але й науково-природничий поступ. Його песимізм так само співзвучний тим розчаруванням, які гнітили мислителів доби Байрона. І все ж Люцифер може привабити Каїна лише тимчасово. І річ не тільки в тому, що Каїн не здатен скоритися, кланятися ні Богові, ні чортові. Причина лежить глибше. Люцифер, як і Бог, котрий жорстко покарав батьків Каїна за порушення заборони, байдужий до їхньої долі. Його проповіді не позбавлені цинізму й холодної зневаги. Саме тому він не може бути для Каїна гідним супутником у його випробуваннях і боротьбі. Скептицизм Каїна не лише не притуплюється, а вигострюється після його спілкування з Люцифером.

Самотність Каїна — не лише психологічна особливість, а усвідомлення себе нікчемною частинкою світу, малості людини в порівнянні з Всесвітом. Каїн говорить:

... Дивлюсь на світ, де я нікчемна цятка,
З думками, що в душі моїй зринають
І начебто здолають все збагнути,

Мені нема з ким думку поділити,
І, власне, в тім і є моє нещастя.

Переклад Є. Тішченка

Каїн відрізняється від Манфреда тим, що він не маг, не надлюдина, а звичайний чоловік. На відміну від батьків, брата й сестри, він проводить час у роздумах, у самоаналізі. Думка примушує його відмовитися від молитви, думка розвінчує Бога, його непокірність — це непокірність інтелекту, і його самотність, як уже підкреслювалося, так само самотність інтелекту. В цьому плані образ символічний. Це людство, що не може задовольнитися сучасним станом речей, прагне зміни, незалежності від творця чи будь-якої старої, консервативної догми. Його шлях, як і шлях Каїна, трагічний, а біль — вічний. Каїн любить Авеля, хоч і дратується покірністю брата, батьків, навіть коханої Ади. Та за природою він інтелігент, інтелектуал, а не вбивця, кровопролиття для нього нестерпне. Тому його дратує між іншим і те, що Авель приносить в жертву Богові молодих ягнят, пускає кров. Бог, котрий приймає таку жертву, здається жорстоким і кровожерним. Каїн хоче звалити кривавий олтар, та коли Авель закриває його своїм тілом, убиває брата. Здається, в ту хвилину він опинився під владою темних, нелюдських інстинктів. Це вбивство йому самому незрозуміле, небажане, дике. Адже вбивство навіть заради справедливості нічим не може бути виправдане. Можна простежити певний зв'язок самої дії Каїна з досвідом Французької революції. Адже Байрон, як і більшість романтиків, розчарованих її наслідками, міг би повторити вслід за Бенджаменом Констаном: 'Торе країні, в якій злочини караються злочинами і де люди вбивають в ім'я справедливості*.

Ті в тому й полягає психологічна й філософська складність містерії, що в ній усі моральні критерії дещо зсунуті, а чіткі етичні протиставлення і контрасти просто відсутні. Знову загальним законом стає двоїстість. Вагається й Каїн. Здається, розум його єдиний заповіт і антитеза вірі Люцифер говорить:

Дар добрий згубне дерево дало вам —
То розум ваш_

знання не є благом і не дає щастя. Хоча і вірить, що зло не всесильне, і навіть у пеклі заявляє своєму супутникові: "Добра я прагну". І все ж, що таке знання? Політ з Люцифером, видіння загиблих світів і тих, які ще не народилися, розвивають у Каїні лише одне відчуття — це усвідомлення власної нікчемності й нікчемності всіх людей. Такий песимістичний висновок містерії. І в цьому плані вбивство брата парадоксальним чином стає немовби пробудженням, поверненням до життя: "Нарешті я прокинувся, сон жахливий / Мій розум засліпив..." Така поліфонія ідей "Каїна", якого Томас Мур назвав "чудовим, страшним, незабутнім" і пророкував цьому творові глибоке проникнення "в світову душу".

Містерія Байрона "Небо і земля", написана за два тижні жовтня 1821 р., стала логічним завершенням єдиного циклу, першими частинами якого були "Манфред" і "Каїн". В її основу ліг ще один фрагмент біблійної Книги "Буття", пов'язаний з історією Каїнового роду. Це — легенда про всесвітній потоп, яким Бог покарав каїнітів за розбещеність, зневіру і смертні гріхи. Тільки сім'я Ноя могла вирятуватися з цієї катастрофи, щоб у майбутньому від неї народилося нове, праведніше людство. Однак ця похмура легенда не давала можливості розгорнути складну драматичну колізію, тому Байрон з'єднав її ще з одним цілком нерозробленим сюжетом з тієї ж Книги "Буття", який до того ж виніс у епіграф: "І сталося, що розпочала людина розмножуватись на поверхні землі, і їм народилися дочки. І побачили Божі сини людських дочок, що вродливі вони, і взяли собі жінок із усіх, яких вибрали" (Буття, 6, 1 — 2). Біблія не подає жодних деталей про кохання смертних і ангелів, отже, Байрон мав достатній простір для творчої фантазії. У містерії "Небо і земля" розповідається про те, як два сини Ноя, Ірод та Яфет, покохали двох каїніток — Ану та Аболігаму, але ті не відповіли їм взаємністю, тому що любили двох безсмертних ангелів, Саміаза й Азазіїла. Напередодні катастрофи ангели прилітають на землю до своїх коханок. Архангел Рафаїл закликає їх повернутися на небо в цей останній час землі, а коли вони відмовляються, проклинає їх і відлучає від Бога. Яфет просить батька взяти на ковчег Ану, але Ной забороняє. Тоді Яфет хоче загинути разом з усіма своїми співвітчизниками й друзями, але ковчег підбирає його зі скелі, вже оточеної водою. Дівчата разом з ангелами відлітають на далеку планету, яка стане їхнім домом.

У новому сюжеті містерії легко впізнати старі байронівські образи й теми. Це ангели, які непокірністю нагадують Люци-

фера з "Каїна", дівчата, в яких відобразилися два улюблені жіночі типи Байрона — рішуча, нестримна Аболігама і несміла, печальна Ана, нарешті Яфет, вустами якого найчастіше промовляє сам поет, нащадок Манфреда й Каїна, який сумнівається в мудрості Бога, доцільності його діянь. Яфет міркує: "Хіба зло й справедливість можуть з'єднатися на одній стежці?" — і його питання звучить актуально в світлі досвіду недавньої Французької революції. Хоча містерія Байрона виграла в порівнянні з поемою Томаса Мура "Любов ангелів", написаною приблизно в цей самий час, тоді ж склалася думка, яка побутує в критичній літературі й понині, нібито її герої дещо слабші, ніж титанічні образи самого Байрона — такі, як Прометей, Манфред, Каш.

Містерія "Небо і земля" примушує згадати ще один твір Байрона такого ж апокаліптичного звучання, написаний у печальному й мізантропічному липні 1816-го, коли весь світ здавався поетові відображенням життєвої поразки. Це — вірш Темрява "./Історичне трактування неодмінно передбачає його зв'язок з крахом останніх надій, виплечаних Французькою революцією. Але Байронове видіння катастрофи виявилось настільки широким, що юно оживало в інші переломні періоди світової історії, хоча особливого звучання набирає сьогодні. Не випадково свій вільний переклад цього вірша російською мовою Андрій Вознесенський назвав "Ядерною зимою". Здається, перед нами сон; "Я бачив сон", — починає поет, але почуття тривоги, яке розбуджує, розбурхує фантастичний сон, залишає могутнє й неослабне враження реальності Байрон описує загибель світу, викликану не потопом, а тим, що згасає сонце. Тоді людство забуває колишні пристрасті, дрібні в порівнянні зі світовою катастрофою, починається життя при вогнищах, на яких спляють трони й убогі хатки. Та приходить час, коли всі ліси й будівлі, загалом усе, що може горіти, знищено, гине все живе, залишається на землі лише двоє людей — двоє ворогів. Вони сходяться, розрібають загасле вогнище, в останньому блиску світла бачать страшні обличчя один одного і від жаху помирають.

І світ став пусткою. І вся земля,
Колись могутня й велелюдна, нині
Чорніла грудною, без трав, дерев,
Без люду, без життя. Вже не було
Весни і літа, осені й зими.

Переклад Л Паламарчука

Навіть для розчарованого ХІХ ст. відчай Байрона виявився надто абсолютним і безпросвітним. Це була вже не "світова скорбота" меланхоліка, а філософський настрій, не до кінця зрозумілий сучасникам. Тому і "Темрява", і містерія "Небо і земля" не були належно поцінованими, здавалися їм творами другорядними. В наш час, коли людство опинилося перед загрозою ядерної та екологічної катастрофи, коли страх перед загальним знищенням став частиною психологічного буття людини, містерія Байрона "Небо і земля", в якій ще більше драматизується тема "темряви", виявляється водночас найстрашнішим і найактуальнішим його твором. Відкинемо біблійні шати героїв і тему Божої кари, і зостануться видіння хаосу, всевладної смерті, яка косить усе живе. Передчуття кінця змінюється нерішучими сумнівами, надією на те, що лихо обміне землю, що все це вигадка, але надії розвіюються страшною дійсністю.

Жах досягає кульмінації в плачі смертної жінки, яка просягає Яфетові своє немовля, не в силах збагнути, за що мають гинути навіть невинні діти. "Навіщо я народилась?" — питає жінка, яку вже поглинає вода. Яфет відповідає типово байронівським, не раз уже повтореним афоризмом: "Щоб умерти!" Але він додає, що ця смерть — більше щастя за життя на могилі загиблого людства, яке чекає на самого Яфета. Не полишає відчуття, що перед нами не далекий міф, а живе страждання, подібне до того, що дихає у фресках Мікеланджело у Сикстинській капелі, які відображають всесвітній потоп, у картині Пусена, яка надихала Байрона на створення "Неба і землі".

У цій містерії остаточно розвинувся й вичерпався, набравши глобальних, вселенських розмірів, конфлікт героя з оточенням. На шляху дальшого поширення конфлікту такого роду в Байрона більше не залишалося перспектив. Тому паралельно в цей самий час, коли писалися містерії, він у так званих "правильних", або, іншими словами, класицистичних трагедіях цей самий конфлікт поставив у конкретно-історичні рамки. Інтерес до історії не був випадковим. Політичне життя Італії, змова карбонаріїв, до якої приєднався Байрон, викликали інтерес до тих історичних особистостей, чия громадянська позиція здавалася актуальною в тій переломній, складній ситуації, в якій опинилася країна. Так виникли трагедії "Маріно Фальєро" (квітень—липень 1820), "Сарданапал" (січень—травень 1821) і "Двоє Фоскарі" (червень—липень 1821). "Маріно Фальєро" разом з поемою "Пророцтво Дайте"

(1818) вийшли в Лондоні в квітні 1821-го, інші дві трагедії разом з містерією "Каїн" — того ж року в грудні

У трьох грандіозних поетичних драмах "Манфред", "Каїн", "Небо і земля" Байрон лише торкається проблеми революції.

А от у трагедіях складні питання заколоту, передачі влади, революції стали головними, причому осмислювалися в загальному філософському ключі. Отже, містерії і трагедії відобразили різні сторони ідейної позиції поета. Паралельне осмислення цих творів показує суперечності його естетичної платформи — співіснування несумісних естетичних принципів, несхожих художніх творів. Коли говоримо про трагедії Байрона, то мова йде не просто про вплив Александра Попа й про те, що Байрон не зміг перемогти в собі зі школи завчену догму, яка твердила: "Поп — найбільший поет Англії", і не про вплив Альф'єрі, яким Байрон захопився в Італії, а про очевидну роздвоєність Байрона-художника, який був романтиком у "Чайлд Гаролді", "східних" поемах, ліриці, містеріях і класицистом в "Англійських бардах і шотландських оглядачах", "Наслідванні Горація", "Скарзі Тасо", "Пророцтві Дайте" і, нарешті, в історичних трагедіях.

З одного боку поет висловлював невдоволення романтичною літературою, яка знищила всі канони попереднього XVIII ст., з другого боку, і сам він якщо не в сфері форми, то по суті руйнував ці канони. І все ж у 1813 р., на самому початку свого славного шляху, він вибудовує "піраміду англійського Парнасу". От її вигляд: "Скот, безперечно, король Парнасу і найбільш англійський з поетів. У списку живих я на друге місце поставив би Роджерса (я ціную його як останнього з кращої школи); на третє — Мура й Кемпбела разом, потім — Сауті, Вордсворта, Колриджа..." В основу трикутника Байрон заганяє усіх інших — "натовп", який навіть не вважає за потрібне конкретизувати. З перелічених авторів Семюел Роджерс і Томас Кемпбел сьогодні зовсім не відомі, хоча в "Англійських бардах і шотландських оглядачах", де дісталосся навіть Муру і Скоту, не кажучи про лейкістів, поему Роджерса "Втіхи пам'яті" (1792) Байрон називає "найкращою дидактичною поемою англійською мовою", а пізніше присвячує її авторові свого "Гяура". Не менш схвально Байрон відгукувався і про поему Кемпбела "Радощі надії" (1799). В той час як твори Байрона, написані після 1813 р., ставали зразками романтизму; а байронізм -- фактором європейського літературного процесу, сам Байрон відчував дедалі більше роздратування від вибра-

ного шляху. Через чотири роки, у 1817-му, він прямо висловив своє розчарування романтизмом:

"...Усі ми — Скот, Сауті, Вордсворт, Мур, Кемпбел і я — помиляємося, і всі однаковою мірою, тому що обрали в поезії невірну *революційну* яка сама по собі нікуди не годиться; від неї вільні тільки Роджерс і Краб, до цієї думки прийде і нинішнє покоління, і майбутнє. Я ще більше в цьому переконався, коли перечитав недавно деяких наших класиків, особливо Попа, якого я перевірів таким чином: взяв вірші Мура, свої власні, ще деякі і читав їх одночасно з Попом; я був воістину вражений (хоча, власне, дивуватися тут нічому) і засмучений, наскільки маленький сучасник королеви Анни вищий від нас — жителів імперії часів занепаду — не лише розумністю, звучністю, виразністю, але навіть силою уяви, пристрасстю, фантазією". Саме в цей час виник задум трагедії "Маріно Фальєро", правда, під впливом суто романтичного імпульсу — Байрон побачив у галереї венеціанського палацу дожив портрет Маріно Фальєро, замальований чорним покривалом за те, що той зганьбив себе зрадою. Це враження, а також дивна історія і владний характер цієї людини спонукали створити трагедію.

У передмові до "Сарданапала" Байрон писав, що вважає класицистичні принципи трьох єдностей — місця, часу й дії — обов'язковими для такого роду творів, яким є "Сарданапал". І знову висловив роздратування романтичною школою, яка зруйнувала всі правила й канони стилю. Він доводив, що і йому "ближча правильна будова твору, хоч би яким він був слабким, за повне заперечення будь-яких правил". Але навіть геніальному художникові не дано повернути розвиток літератури назад, реставрувати те, що безповоротно відійшло в минуле, і сам Байрон в жодній з п'єс не дотримувався вимоги трьох єдностей. Та й загалом, незважаючи на всі намагання, класицистичних трагедій у чистому вигляді у нього не вийшло.

Громадянська тема, класичний конфлікт боротьби честі й обов'язку не дуже добре, та все ж узгоджувалися з типово романтичними, ірраціональними пристрастями героїв.

У 1355 р. дож Венеції Маріно Фальєро спробував повалити Венеціанську республіку. Змову розкрили, і дожа засудили до смертної кари. Причина змови полягала в тому, що суд виніс занадто малу кару патрицію, який образив честь вісімдесятилітнього Маріно Фальєро. Дож розчарувався в правосудді і сприйняв несправедливість, заподіяну йому, як один факт з

ланцюга несправедливостей, які доводиться терпіти народові від свавільних патрициїв. В цьому — суть трагедії. Але вже сам конфлікт викликає безліч сумнівів. Дріб'язкова з точки здорового глузду образа викликає вибух демонічних, ірраціональних сил, які примушують до жа перекреслити все своє минуле. Байрон намагається надати цій помсті громадянського смислу. Глава держави прагне повалити тиранію в ім'я свободи, а для цього замінити республіку монархією. Навіть сам Байрон розуміє абсурдність такого історичного кроку. Ці та інші невідповідності перешкодили Маріно Фальєро стати істинно класицистичним втіленням правди і високої громадянської пристрасності, він виявився ще одним типово романтичним героєм, близьким по духу до Лари й Манфреда. Фальєро позбавлений класичної цілісності, його розум не керує його буремними пристрастями ("Пекло в мені і навколо мене..."). Він знає, що на злочин — а саме так він розцінює свою участь у змові — його веде не добра воля, а темна пристрасність, яку він подолати не в змозі. Крім того, перед нами людина, яку пожирають сумніви, — ця сторона найцікавіша в його портреті. То передовсім вагання аристократа, який зв'язав свою долю з ватагою заколотників. Він і сам вважає себе зрадником, вождем натовпу. Він вимагає крові своїх патрициїв, а за хвилину згадує, що з ними недавно ділив військові перемоги, тягар правління державою, радощі й печалі. Та найцікавіші в трагедії ті місця, в яких відбито проблеми, що хвилювали Байрона у зв'язку з революцією. На своїх зборах змовники дискутують про те, чи слід вирізати всіх патрициїв, чи кара має бути вибірковою. За цим стоїть ширше питання — що революція має знищити, а що зберегти, яким способом збройний виступ народу встановлюватиме справедливість. Саме ця проблема могла б стати основою стрункої філософської концепції трагедії, якої вона позбавлена. Таку концепцію Байрону вдалося вкласти в наступну трагедію "Сарданапал". Він відштовхувався від історичних фактів, викладених давньогрецьким істориком Діодором Сицилійським. За Діодором, асирійський правитель Сарданапал жив у розкоші, в розвагах і зовсім не займався правлінням державою. Далі Діодор розповідає про змову невдоволених бездіяльністю Сарданапала — мідійського сатрапа Вавилону Арбака і жерця Белезіса, які завоювали довір'я війська і народу і зрештою перемогли правителя. Після довгої облоги Ніневії Сарданапал покінчив життя самогубством, разом з жінками і слугами згорівши у власному палаці

У трагедії "Сарданапал", де Байрон, звичайно, відійшов від історичних фактів заради класицистичних принципів, аналізується філософія влади. Ні психологічно, ні історично, ні навіть з точки зору вимог класицистичної драми, в центрі якої неодмінно має стати діяльний герой, образ Сарданапала не виправдано, його поведінка абсурдна не лише з погляду монаршої, а й звичайної логіки. Такий психолог, як Байрон, не міг цього не розуміти. Очевидно, його цікавила не психологія, а ідея. Сарданапал — гуманний правитель, війна та воєни йому ненависні, тому він дбає про народ, не воює, не збільшує податків, не обмежує свободи і т. д. Перед нами епікуреєць і скептик, гуманіст і естет. Сенса свого власного існування він бачить у розвагах та насолодах, адже знає, що все інше в житті не має смислу. Але гуманізм Сарданапала межує з сліпотою, тому підступні зрадники легко перемагають його, і він приймає смерть у своєму палаці. Отже, філософ не може бути правителем, а влада сама по собі вимагає цинізму й жорстокості, — вважає Байрон. Але й бездіяльність не рятує від зла. Лише на перший погляд здається, що бездіяльність моральніша за погані вчинки. Насправді, поки Сарданапал розважався у палаці, сатрапи тиранили народ, в країні панувала анархія і безвір'я. Гуманізм Сарданапала не приніс народові щастя. В прозрінні цієї сумної істини — трагедія правителя.

Таким чином, і тут Байрон не знайшов відповіді на питання, якою має бути гуманна влада, хоча недвозначно заперечив вольтерівську мрію про монархів-філософів. √

Найменше вдалася трагедія "Двоє Фоскарі". Самому історичному сюжету, який ліг в її основу, бракує динаміки: Байрон не тільки не підсилив, а ще більше ослабив його. Дож Венеції Франческо Фоскарі правив республікою довгі роки (1423—1457). Під кінець правління його сина Джакопо виганяють з міста за державну зраду, а дожа примушують відмовитися від своїх повноважень. Дож знає, що його син не зрадник, а жертва клевети, але вимушений судити його. Байрон розглядає ще одну моральну проблему влади: батько має забути про співчуття, якщо він справедливий правитель, — такі жорстокі закони влади. До того ж старий Фоскарі, як і Сарданапал, не вміє застосовувати нечесні засоби та інтриги, навіть щоб врятувати себе чи свого сина. Але влада, яка не тримається на злі, приречена. Знову Байрон, як і в попередній трагедії, показує бездіяльних героїв, не виконуючи головної заповіді класицизму. Тому навіть епізод який мав би стати драматич-

ною кульмінацією твору, — смерть Джакомо Фоскарі, який має назавжди залишити батьківщину і вирушити в довічне вигнання, — позбавлений пристрасті, дії, тобто інших важливих вимог класицизму. Та й загалом дія не концентрується навколо якогось одного стержня, а розкидана по епізодах, розтоплена в довгих і монотонних діалогах. Здається, Байрон настільки захопився різними нюансами душевних мук і страждань, а також втіленням своєї власної туги за батьківщиною в образі Джакомо, що самій дії не приділив достатньої уваги.

Розчарування Французькою революцією деякі романтики, особливо старшого покоління, переживали як особисту трагедію. Франція, Англія, все навкруг, усі форми суспільного життя не задовольняли Вордсворта, але альтернативи існуючому ладові він не бачив. Його соціальний песимізм був наслідком осмислення невтішних уроків революції. **Що ж до Байрона, то, з одного боку, він виступав за свободу народів, за їх право самостійно вирішувати свою долю, але, з другого боку, був проти насильства, яким супроводжується будь-яке повстання, а тим більше революція.** Це була очевидна й нездоланна суперечність, яку провідний російський байроніст Ніна Дьяконова визначала таким чином: "Він до кінця не міг прийти до остаточного вирішення ні етичних проблем, поставлених революцією (передовсім проблеми насильства і його морального впливу на людей, одухотворених пафосом боротьби за справедливість), ні проблеми народовласця, і, твердо переконаний у необхідності воювати за благо народу і його права, Байрон не переконаний в тому, що революція справді розв'яже питання суспільної будови"²³. **Байрон розчарувався в революції, хоча боготворив Наполеона, в якому пізніше теж розчарувався.** Байрон умів захоплюватися, ідеалізувати, як звичайно ідеалізував свого "маленького кумира" Наполеона, водночас мав скептичний склад ума, нетерпимий до жодних ідолів. Він сподівався, що нові революції будуть справедливішими за Французьку, і цим відрізнявся від Вордсворта й Колриджа, разом з тим він стверджував історичну циклічність, вірив і не вірив у прогрес, був оптимістом і песимістом, хоча останнього було, звичайно, більше. Ці суперечності так і не дозволяли виробити чітких суспільних принципів. Його свобода, як показує "Манфред" і "Каїн", часто вимагала знищити суспільні й етичні норми, стати по той бік добра і зла. З такою свободою для однієї, хоч і талановитої особистості важко узгоджується принцип свободи для всіх, якої, безумовно, прагнув поет і за яку готовий був загинути і справді загинув.

Як вольтер'янець і русоїст, Байрон був прихильником культу розуму, і водночас, як романтик, — ірраціонального, чуттєвого. Ця двоїстість може видатися, на перший погляд, певною невідповідністю епосі, свідченням міцності тієї пуповини, яка зв'язувала Байрона з віком Просвітництва і яку він так і не зміг розірвати. Але в цій двоїстості крилося дещо більше, а саме: дуалізм, який визначав особливість ідеалістичної філософії часу і був притаманний поглядам та естетиці більшості романтиків. І хоча Байрон був найменшим ідеалістом серед англійських поетів епохи, все ж і він віддавав данину ідеалістичним впливам ХІХ ст., на основі яких народжувалося нове, діалектичне мислення, що протистояло механістичному матеріалізму попереднього віку. Байрона хвилювали загальнофілософські проблеми, але йому бракувало теоретичної підготовки для їх самостійного й остаточного вирішення. Тому він так потребував спілкування з Шелі, з його значно окресленішою філософською позицією. Тому на питання про те, чи вмирає душа, Байрон не знайшов однозначної відповіді, його релігійні погляди не набули достатньої ясності. Так і не прийнявши пантеїзму, він схилився до деїстичних позицій. Незважаючи на крамольність "Каїна", Байрон загалом не заперечував християнської віри, особливо в її, більш естетичному за англіканство, католицькому варіанті.

Поєми, драми, трагедії, містерії, вірші, написані після 1816 р., свідчили про поглиблення поетового погляду на життя. Він по-своєму підходить до тих самих філософських проблем, які хвилювали його сучасників, більш освічених і начитаних у філософській та науковій літературі. Але Байрон завжди і у всьому був негативістом. Тому не міг іти шляхом Вордсворта, Колриджа, які освоювали німецьку філософію і переносили її на англійський ґрунт, його смішила й дратувала відірвана від людини й реального життя абстрактна умоглядність. Тому він пробував шукати певні загальні істини, які б стояли поза філософією. Частково так виник "Манфред". І не даремно його епіграфом послужили слова з "Гамлета" Шекспіра: "Багато в небі й на землі такого, що нашій філософії не шилось", І здається, автор показує те, що "не снилось" ні Муру» ні Колриджу, ні Вордсворту, ні Шелі, частково навіть пародіюючи "Монблан" (1815) останнього. Це вселенські масштаби пристрасті і свободолюбного Інтелекту, свобода, для якої нема жодної межі, парадокси й роздвоєність людського характеру й людського ума. Та паралельно визрівала ще одна альтернатива філософським спекуляціям, Це безмежна дон-

жуанівська іронія, до якої Байрон прийшов наприкінці свого життя.

Іронія. Останнє слово байронізму

У липні 1819 р. в книжкових крамницях Лондона з'явилася новинка — дві великі пісні поеми під назвою "Дон Жуан" без прізвищ автора та видавця на титульній сторінці. Здається, лише за вишуканістю октав, вправністю поетичної руки можна було впізнати славетного Байрона. Таким несподіваним, сміливим, не подібним до всього іншого, що писалося раніше, сприймався цей твір, що здавалося, ніби в творчості сталася якась кардинальна зміна. І справді, така зміна, такий поворот відбувся, правда, не одразу, не в самому "Дон Жуані", а дещо раніше. Мабуть, все почалося в 1817 р. Те, що недавно сприймалося серйозно, виринали з болю душі, стало фарсом. Трагедія обернулася комедією, а Байрон, безжально занурившись в самоіронію, висміяв передовсім усе те, засновником чого він був. Навіть світова скорбота, свята хвороба його покоління, тоді перетворилася на об'єкт гумору. Назрівання перелому засвідчила невелика комічна поема, написана в жовтні 1817 р. у Венеції, під назвою "Беппо".

Але придивімося уважніше до всієї Байронової творчості від "Годин дозвілля" й "Англійських бардів..." до "Дон Жуана" і побачимо, що повної метаморфози насправді не відбулося. Сатира, іронія були вродженим даром поета, його покликанням, його суттю. Байронівське вольтер'янство, його, здається, єдина окреслена філософія, означало не лише волелюбність і свободу думки, притаманну французькому мислителю, а ще й його глузливий сміх. Так само й Александра Попа Байрон глибоко шанує не як вишого представника класичної школи, а як обдарованого сатирика, чия "Дунсіада" служила зразком для "Англійських бардів та шотландських оглядачів".

Власне, в літературу Байрон по-справжньому прийшов не з "Годинами дозвілля", а з сатиричною поемою, від якої уже через два роки всіляко відрікався, навіть скупив і спалив усі примірники, які ще залишилися в продажу після його повернення зі Сходу. Та, незважаючи на самокритику й на сміхотворність більшості звинувачень поета, поема не позбавлена достоїнств. З "Чайлд Гаролдом" творчість Байрона набрала зовсім іншого, не сатиричного напрямку. І все ж іронічна

фраза не раз зближувала і в цій поемі, сарказм звучав у епіграмах, не кажучи про повні гумору листи поета. Але й саме його життя на грані постійного епатажу: кубок з людського черепа, ведмеді на прив'язі, собачі епітафії, ньюстедські оргії в часи студентства, пізніше, в перші роки слави, — розваги, бали, непомірна розкіш бідняка, любовні ескапади — усе це таїло в собі і виклик, і насміх над оточенням. Весь байронізм, індивідуалізм як його невід'ємна основа, так само ґрунтувався на протесті, а протест міг завжди вилитися ще й у сатиру.

Байрон належав до найбільш багатогранних, багатоліких письменників своєї епохи. Адже буквально в один і той самий час він створив твори діаметрально протилежні за естетичними принципами. Так, поему "Беппо" Байрон написав у проміжку між "Манфредом" і четвертою піснею "Чайлд Гаролда", в той час як між високою серйозністю "Манфреда" і легким насміхом "Беппо" — прірва. Ще глибша прірва між трагедією "Каїна", жахом вселенської загибелі "Неба і землі" та відвертим фарсом поеми "Видіння Суду", написаної у відповідь на поему під такою ж назвою Роберта Сауті. Причому самі образи — небесні ангели з архангелами, Сатана зі своїм темним воїнством, які в містеріях були постатями трагічної величі, у "Видінні Суду" показані з безпрецедентним глумом. У перервах між піснями "Дон Жуана" написаний ще один сатиричний твір — поема "Бронзовий вік". Але вона виникла в той короткий період коли, немов рецидивуюча хвороба, знову, тепер уже востаннє, на поета нахлинули старі байронічні настрої "Бронзовий вік" з'явився між драмами "Вернер" і "Потвора перетворена" та поемою "Острів".

Отже, "Беппо". У порівнянні з "Манфредом" та четвертою піснею "Чайлд Гаролда" ця поема видається коштовною іграшкою, малим венеціанським анекдотом, жартом генія.

На зміну скорботному і демонічному романтизмові східних поем, на зміну вселенським фантазіям "Манфреда" з'явився насмішкуватий, іноді ефектний, іноді приземлений реалізм сатиричного, іронічного погляду на світ. Звичайно, термін "реалізм" тут вельми умовний. Адже ситуація, зображена в "Беппо", настільки ж неймовірна з погляду здорового глузду, як і навіжена помста Гяура.

Комічний жанр має свій набір законів і свої традиції. Часто, коли окреслюються ці традиції, говорять про твори Луїджі Пуяччі, які нібито були зразками при створенні "Беппо". Але на Байрона впливав не просто Пульчі, а саме Венеція, яка після меланхолійного швейцарського перебування обер-

нулася шаленством карнавалів, калейдоскопом коханок, сп'янінням від чуттєвих насолод. Та у Венеції поет не тільки розважався. Це був час вдумливих спостережень за життям, час інтенсивних інтелектуальних роздумів, час складних самозавдань. Одним з таких, наприклад, стало вивчення вірменської мови під керівництвом знайомих ченців з вірменського монастиря. Багато з цих планів, задумів ніколи так і не реалізувалися. Це був час творчості, для якої, здавалося, бали не давали жодної хвилини, та все ж залишалися ночі, які з таким же несамопитим натхненням присвячувалися поезії, як вечори — розвагам.

Безперечно, коли писалася поема "Беппо", Байрон згадував і веселі шекспірівські комедії, і їдкий гумор Фальстафа, хоча безпосереднім зразком став, звичайно, не Шекспір, а забута нині посередня пародія Джона Фріда на легенди про лицарів Круглого столу, видана незадовго до "Беппо". Байрон, очевидно, не планував пародії, але вона виникла стихійно. Причому це була пародія на самий дух "східних поем", тобто на себе.

Отож під час одного з венеціанських карнавалів, які так любив поет, додому повертається купець Джузеппе, або просто Беппо. За багаторічну відсутність Беппо його дружина завела собі чичероне, який у всьому замінив їй мужа, навіть оселився в його палаццо. І от зустріч усіх трьох, яку три роки тому Байрон мав би завершити кривавою розв'язкою. Але кров не проливається, а всі три герої любовного трикутника за чашкою кави весело обговорюють пригоди Беппо на Сході. Отже, сюжетна модель байронічної поеми залишилася незмінною, але суть її змінилася кардинально. Коли Лейла зраджує Гасанові, він її убиває; коли це саме робить Лаура, Беппо поблажливо посміюється з її невірності. Беппо — пірат (улюблена професія байронічних героїв), але в ньому немає й сліду корсарівського демонізму. І Лаура позбавлена загадковості й ефемерності Медори. Вона досить практична, цинічна і навіть не молода, хоча зберегла залишки краси. Остання деталь якось особливо підсилює комізм ситуації. І, нарешті, найцікавіший герой цього любовного трикутника — граф-чичероне, модний франт і великосвітський лев, уже не скорботник і не страдник, а цінитель музики, театру, знавець усього, хоча й дилетант у всьому.

Перед нами зовсім новий тип романтичного героя, який не тікає від суспільства, а насолоджується його звичними ритуалами, оцінюючи їх при тому з іронією. І автор, у свою

чергу, оцінює героя з такою ж іронією. В цьому легковажний чичероне вже пророкує появу і Дон Жуана, і Онегіна. І/

Наступного, 1818 р. Байрон розпочав роботу над "Дон Жуаном", час від часу повертаючись і до інших творів, і до інших, негумористичних своїх стилів. Перша пісня поеми виявила немало спільного з "Беппо". Колізія любовного трикутника, правда, розгорталася зовсім по-іншому — ревнивий муж зажадав помсти, і коханцеві довелося вступити з ним у двобій, — але при тому комічна, бурлескна манера залишалася незмінною, навіть загострилася, зважаючи на саму двозначну ситуацію подружньої зради. Вперше Байрон згадує про свою нову поему в листі до Томаса Мура 19 вересня 1818 р.: "Я завершив першу (довгу, приблизно на 180 октав) пісню поеми в стилі і манері "Беппо", натхненний успіхом цього останнього. Поема називається "Дон Жуан" і буде висміювати все на світі." Але просто висміювати житейські чвари, шукаючи смішне у фривольному виявилось надто вузьким завданням для Байрона. Дальший шлях, як відомо, підказала сама політична ситуація в Англії і в цілій Європі. Байрон уважно стежив за всіма перипетіями політичної боротьби, яка точилася в Англії між двома головними партіями. Пристрасті досягли апогею в 1820 р. Те, що відбувалося на батьківщині, не могло залишити спокійним таку темпераментну людину, як Байрон, а певна особиста зацікавленість примусила його звернутися до сатири.

Річ у тому, що на початку 1820 р. після шістдесятилітнього правління помер Георг III — англійський король з дому Ганноверів, які змінили Стюартів на англійському престолі. Його правління було не просто безславним, воно втілювало дух і принципи старої, дореволюційної епохи, які насаджувалися королем з упертою безпринципністю. Серед "діянь" Георга III — оголошення війни революційній Франції, яку він ненавидів усіма силами душі. Сама політика Георга привела до вибуху в північноамериканських колоніях. Та їм вдалося, як напише Байрон, визволитися, в той час як Старий Світ залишився в неволі. Саме на совісті Георга III — придушення ірландського повстання 1789 р. і розпуск ірландського парламенту. Крайній ліберал і опозиціонер, Байрон ніколи не був прихильником політики Георга III. Але приводом для вибуху стала не сама смерть сліпого й здитинілого монарха, а фальшива поема Роберта Сауті "Видіння Суду", у якій той вихваляв короля та його правління. Ще задовго до смерті король перетворився на маріонетку в руках своїх міністрів і своерідний

символ реакційного режиму, його захист у складній політичній ситуації, яка склалася на початку 1820 р., означав схвалення загального реакційного курсу, на якому наполягали стовпи реакції — король Георг IV, лорди Кестлрі та Елдон, і в першу чергу — осуд парламентської реформи, за яку боролася опозиція.

Байрон зневажав лицемірних поетів, котрі за титул і звання продавалися владі, ненавидів ренегатство Сауті, який зовсім недавно вимагав крові французьких королів, а тепер захищав престол. Та була ще одна причина, яка примусила Байрона звести рахунки з Сауті їхні особисті стосунки склалися вкрай невдало. Першим зачепив уже відомого в ті часи Сауті Байрон у своїй сатири "Англійські барди та шотландські оглядачі". І Сауті, на відміну від Мура чи Скота, не пробачив образи. Він завжди належав до непримиренних критиків Байрона, а в часи його швейцарського вигнання поширював про нього чутки непристойного характеру. Не раз Сауті звинувачував Байрона в аморальності, в розбещеності. А в передмові до поеми "Видіння Суду" Сауті досить недоречно задує про свого постійного опонента, називаючи його засновником сатанинської школи і ворогом релігії. Байрон на цю критику відповів в аналогічній грубій формі у додатку до "Двох Фоскарі". Крім того, послав Сауті виклик на дуель, але поєдинок не міг відбутися, адже їх розділяли сотні миль. Сауті скористався невдалою реплікою Байрона й запропонував йому воювати не прозою, а віршами. Зрештою цей виклик згубив Сауті Адже в історії кожної літератури існували художники, які зраджували свої погляди і свій талант створенням догідливих віршів за чини та премії Та **геній Байрона, його блискуча сатира зробили саме англійського поета Роберта Сауті втіленням літературного ренегатства.**

Байронова сатирична поема "Видіння Суду" була написана у квітні 1821 р., але вийшла лише через рік у зв'язку з тим, що довгий час для неї не знаходився видавець

"Видіння Суду" показує дискусію, яка відбувається біля райських воріт після смерті Георга III між Сатаною та архангелом Михаїлом про те, де судилося опочити душі покійного короля. Проти Георга свідчить тінь англійського журналіста Джека Вілкса, який за життя був одним з критиків Георга, та тінь безликого (адже його справжнє ім'я так і не було встановлено) Юнія, автора цілого циклу викривальних памфлетів, спрямованих проти короля. За Георга намагається свідчити Роберт Сауті, якого в мішку на небо приніс ангел, зламавши

при цьому крило. Сауті, як і личить поету, починає своє слово віршем, від якого всі чорти й ангели розбігаються, а Петро, щоб покласти цьому край, штовхає Сауті з неба в його рідне озеро (Сауті належав до "озерної школи*"). Тим часом Георг, скориставшись гамором, прослизнув у рай.

У цій поемі все комічне — і святий Петро з іржавими ключами, і ліниві писарчуки-ангели, і Сатана зі своїм воїнством Ця "блюзнірська" пародія на християнську міфологію — криве відображення реального політизованого світу зі схожою ієрархією, з бюрократизмом чиновників, цинічною безпринципністю партій, які підтримують для годиться вигідний для обох розподіл обов'язків та ампуа і контактують за кулісами.

Поєму важко назвати класицистичною чи романтичною. В ній поет відійшов від канонів романтизму, як і від високої сатири класицизму з її піднесеною риторикою й широкими алюзіями та алегоріями, зате наблизився до народної культури, культури вуличних театрів, яку у нас називають лубочною чи вертепною.

Ця естетична тенденція залишилась невикористаною в подальшій творчості Байрона, хоча, як показує "Видіння Суду", містила в собі цікаві художні можливості. Та поет не шукав у даному разі нових форм, його душа прагнула вибуху, катаклізму, яким мало обернутися викриття реакційних політичних сил. Тому Байрон не міг обмежуватися тільки Англією, адже він належав усій Європі, де на початку 20-х було досить тривожно й неспокійно. Так виник задум безпрецедентної за масштабами і гостротою поеми, яка називалася "Бронзовий вік".

У 1820—1822 рр. відбувалися регулярні конгреси так званого Священного Союзу котрий, як відомо, виник для придушення революційного, національно-визвольного руху в Європі. Третій, Веронський конгрес, який спровокував Байрона на створення поеми "Бронзовий вік", за два місяці своєї роботи мав вирішити багато питань: повстання в Греції (грецьким патріотам було відмовлено в допомозі), работоргівля (конгрес прийняв дуже загальну, невиразну декларацію), італійські справи (рішенням попереднього, другого конгресу було придушено революцію в Неаполі), але головне, заради чого зібралися три монархи і представницькі дипломатичні делегації, було іспанське питання. Революція в Іспанії, розпочавшись у 1820 р., на цей час набрала розмаху громадянської війни. Тож і в Парижі виникала небезпека революційної змови, яка могла викинути Бурбонів, Особливо наполягав на

придушенні іспанської революції Олександр І, який прагнув зміцнити престол Бурбонів, котрі за це мали сприяти його інтересам на Балканах

Серед французьких дипломатів був і Рене Шатобріан — не лише поет, а й французький посол у Лондоні Він зіграв у конгресі досить непривабливу роль, переконавши французького міністра укласти договір з іншими членами союзу проти Іспанії Недаремно Байрон згадав нарешті Шатобріана, але зовсім не так, як тому мріялося, не як попередника "Чайлд Гаролда", а як реакційного дипломата.

Поема "Бронзовий вік", якою Байрон відгукнувся на обурливий Веронський конгрес, була, звичайно, для вершителей європейської долі марним застереженням. У 1820 р. в Іспанії реставрували монархію і відмінили конституцію 1812 р.

Оцінюючи таку серйозну подію, як конгрес Священного Союзу, Байрон відмовився від легкої іронії "Башо", фарсових тонів "Видіння Суду" і вдався до високої риторики й патетики класицистичної сатири. Поет сам швидко розчарувався в обраній манері, не одержавши справжнього задоволення від свого нового твору. Байрон інтуїтивно відчував, що стара класицистична манера не виправдовує себе, але не взявся за переробку, вирішивши виправити власні помилки в "Дон Жуані"

Хоча Байрон ставився до своєї поеми критично, слід сказати, що йому вдалося створити цілу галерею вбивчих сатиричних портретів, живих і правдивих. От Олександр І, любитель вальсів і ліберальних промов. За образом російського царя, ліберала й реакціонера, який за фальшивим лібералізмом промов приховує свою реакційну суть, Байрон побачив єзуїтство системи. Цей портрет для нашого читача буде найцікавішим, його варто процитувати ще й тому, що в ньому згадується Україна:

Ось — франт самоадоволсний, ось — цар,
Державець вальсів і війни владар!
Він прагне оплесків, мов царювань,
Шолом, як флірт, йому пасує, глянь,
Краса калмицька, розум козака,
Він наче ліберальності ріка;
Коли відлига, ніжний, мов блакить,
А в стужу твердне, льодом блискотить;
Свободу нищить силами всіма,
Щоб нації не вийшли із ярма.
О, Греції він дав би мир, якби

Йому піддались греки, мов раби.
Він дав полякам їсти — благодать! —
Та гордій Польщі наказав мовчати,
Іспанію провчити б він хотів
Полками українських козаків.

Переклад Д. Паєличка

Не менш виразні постаті інших монархів. От Людовік XVIII, нікчемний наступник Наполеона і сибарит, який сидить за обіднім столом замість престолу Нарешті, Георг IV, потворно товстий і фальшивий у заграванні з непокірними шотландськими підданими, заради яких він ладний оголити свої незграбні коліна під шотландською спідницею. Навколо вінценосців — дрібніші історичні постаті — Метерніх, Велінгтон, Кестлрі, Канінг, нарешті, євреї-барони Ротшильди, які по-справжньому правлять світом. Портрети і портретисти, комічні рисочки великих і малих нікчем складаються в загальну мозаїку, таку песимістичну, з якою не йде в жодне порівняння світова скорбота колишніх героїв. Все так невтішно ще й тому, що перед нами сатира не на одного державного діяча чи на державний лад в цілому і навіть не на все європейське суспільство, а на саму історію, в якій лише один шлях "із праху в прах". Загальному занепаду й історичному регресові протистоять лише поодинокі герої-титани — Вашингтон, Франклін, Костюшко.

Десять років тому герой Байрона повстав проти всього світу, але тоді це був абстрактний світ і емоційний, романтичний протест. Тепер сам поет виступив проти цілком конкретних політичних діячів свого часу, проти загального ладу, суть якого глибоко проаналізував. Гордий і мужній геній поета відкрито кинув виклик усім вінценосцям та "їхнім клеветам, титулованим персонам і "безславним Цинцинатам". Він здогадувався, що його виклик мало що змінить, хоча, мабуть, не підозрював, якою підтримкою стануть його слова всім гнобленим народам у їхній боротьбі за свободу

Поема "Бешю" і обидві сатири, маючи незалежну художню цінність, водночас виявилися своєрідною спробою, у якій кристалізувалися ідеї "Дон Жуана".

Історія його створення особлива. Протягом п'яти років з тривалими перервами Байрон писав свій твір. Для поета, який звик створювати поему або драму за лічені дні, максимум тижні, працювати на одному диханні і не повертатися до створеного, не редагувати, не переписувати, це було див-

но і віщувало несподівані наслідки. Першим наслідком стала очевидна різниця між початковими й останніми піснями: якщо перші тяжіли до "Беппо", то фінальні нагадували "Бронзовий вік". Другим наслідком стала затяжна полеміка з Мереем, яку зробили можливою значні паузи в роботі Ця полеміка зрештою закінчилася їхнім остаточним розривом.

Навіть початкова ідея Байрона — "висміяти все на світі" — видалася Мереею не просто незрозумілою, а якоюсь дикою. Він вимагав від свого автора творів у стилі "Корсара", а не пародії на "Корсара". Байрон же не збирався писати для екзальтованих дам Видавця, який сприймав літературу передовсім як бізнес, по-своєму можна зрозуміти. Але, на жаль, не збагнув новаторства Байрона і Гобгауз.

15 травня 1819 р. в листі до Мереея Байрон пише. "М-р Гобгауз знову зарядив про непристойності. Жодної непристойності там немає; якщо він шукає її, нехай прочитає свого кумира Свіфта; треба мати замість уяви купу гною з гадочим кублом всередині, щоб припустити подібне в цій поемі. Думаю, що ви всі з'їхали з глузду..." Мерей вимагає від Байрона змін, купюр, але отримує категоричну незгоду. В черговому листі до видавця 12 серпня 1819 р. Байрон не приховує роздратування: "Ви маєте рацію, Гіфорд має рацію, Краб має рацію, Гобгауз має рацію — всі ви маєте рацію, не маю рації тільки я, але зробіть мені цю приємність, благаю вас. Розріжте мене на частини, четвертуйте мене в "Куотерлі", розкидайте всюди "disjecti membra poetae"²⁴, як зробили з коханкою Левіта; якщо хочете, виставте мене на посміховисько перед людьми й богами, але не вимагайте від мене змін, тому що /зробити їх я не можу — я впертий і ледачий — і це істинна правда". Листи Байрона до Мереея та інших його англійських кореспондентів часів підготовки та публікацій різних частин "Дон Жуана" — це не просто дражливий діалог поета та видавця. Вони відображають дещо більше, а саме: поступовий розрив Байрона з інтересами публіки, втрату контакту з аудиторією, її розуміння, про що, між іншим, свідчив і шквал негативних рецензій, які викликав вихід третьої четвертої та п'ятої пісень поеми у серпні 1821 р. Очевидно, це загальне нерозуміння, а також критика "благопристойної" Терези Гвіччіолі примусили Байрона тимчасово відкласти роботу над "Дон Жуаном". Але це все ж не примусило його змінити свої наміри. В наступних піснях фривольність, яку закидали Байрону, стала ще більш епатуючою, а сміх — ще більш саркастичним і ядучим. Дещо раніше Байрон писав в одному з лис-

тів: "Хоч би як там було, я ні в чому не стану догоджати свя-тенництву, натовпу, не знаю, чи очолював я коли громадську думку, але ніколи не допускав і не допущу, щоб громадська думка керувала мною". Повернувшись до своєї поеми влітку 1822 р., він міцно тримався обраної лінії, працював фанатично. З літа до грудня 1822-го йому вдалося написати ще сім пісень "Дон Жуана", які Мерей друкувати відмовився. Ці, а також ще дві пісні (XIII, XIV) вийшли накладом Джона Хаита в 1823 р. Дві останні (XV, XVI) пісні "Дон Жуана" з'явилися наступного, 1824 р. Повний текст поеми разом з присвятою вперше опубліковано у 1833 р.

"Нема героя в мене!.." — так починає Байрон свою поему. Перебравши чимало різних персонажів літератури та історичних постатей, поет зупиняється на Дон Жуані, такому самому стародавньому типові романського фольклору та літератури, яким Фауст був у культурі германській. За ті два століття, які іспанська легенда про Дон Жуана прожила в літературі і мистецтві до Байрона, — в комедіях Тірсо де Моліна і Мольєра, в опері Моцарта — виробилася більш-менш чітка традиція в зображенні легковажного спокусника. Спочатку цей іспанський гранд спокушав жінок просто з примхи. У Мольєра перед нами вже не просто аморальний тип, а крамольник, атеїст, вільнодумець, тобто філософ цілком окресленого спрямування. Серед численних донжуанів романтизму згадаємо лише найтипівішого для цього напрямку — гофманівського (1812), який став уособленням вічного пошуку ідеалу, а відповідно, й вічного розчарування. Та не будемо порівнювати Байронового Дон Жуана ні з його стародавніми прототипами, ні з його сучасними аналогами, тому що з усіма ними у нього немає нічого спільного. Тобто є лише одне — любов до жінок і майстерність спокусництва.

Та й тут Дон Жуан Байрона оригінальний: він нікого не покоряє. Навпаки, він сам постійно стає пасивним зряддям, жертвою прекрасних спокусниць. І саме з цією обставиною пов'язані головні комічні ситуації поеми. Коли вона починається, перед нами миле шістнадцятилітнє хлопча, галузка славного іспанського роду. Його свідомість — *tábida rasa* — "чиста дошка" цілком у стилі англійського філософа Джона Лока. Це вольтерівський простак, приречений стати таким, яким зробить його суспільство. Є лише одна закладена природою здатність — налаштованість на любов, вроджений талант до кохання. Він ще підліток, який не знає почуттів, хоча шукає їх виявів спочатку на сторінках Овідія, Катюяла, Вергі-

дія, а потім у житті Тому він виявляється чудовим учнем, коли потрапляє в обійми до Джулії, заміжньої, хоча й молодій матрони, приятельки його матері

Невинна Гайде, дочка грецького пірата, звичайно, не спокусниця, але вона запалює Дон Жуана полум'ям свого нестримного кохання. Але й другому його коханням судилося закінчитися трагедією. Несчасна Джулія, покарана чоловіком, потрапляє в монастир, а Гайде, розлучена жорстоким батьком з Дон Жуаном, помирає з горя. Після чергових пригод і злигоднів сам герой стає жертвою агресивної та безцеремонної пристрасті султанші Гюльбеї. Вона наказує купити юнака, якого доля закинула на ринок рабів, і доставити в палац султана. Та її бажання не збулося, а от невольниці в гаремі її мужа, куди потрапив переодягнений Дон Жуан, просто борються за те, щоб вночі опинитися до нього поближче. Катерина П, російська імператриця, котра стала наступною коханкою героя, — масштаб його діяльності, як бачимо, виріс у порівнянні з його попередниками, — дарує свою любов, неначе високу державну нагороду, додаючи до неї чини, посади, маєтки. Образ Катерини П — апофеоз активного жіночого начала, жертвою якого завжди ставав Дон Жуан, цей незвичайний ловелас, який не встигає домагатися свого кохання, а одержує його, тільки про нього подумавши. Звичайно, в кожній наступній ситуації байронівський герой дедалі досвідченіший, упевненіший, в ньому залишається менше наївності й чистоти, натомість з'являється більше егоїзму, навіть цинізму. До російського двору примандрує дещо інший юнак, ніж той, який ганебно тікав з Іспанії. Його пасивність — пасивність фаворита, який не обирає, а якого обирають, — великою мірою позірна. Він уже сам здатний моделювати ситуації, тобто передовсім уникати небезпечних жінок, які зазіхають на його свободу. В Англії Дон Жуан виявляє обачливість, він вправно вивертається з тих пасток, які розставляє йому "цнотлива" леді Аделіна та інші великосвітські дами. В Англії, однак, виявляється, що з юнацьким романтизмом — первісним почуттям Жуана — ще не покінчено остаточно. Він хвилюється при зустрічах з Авророю, дівчиною нетипової скромності й чистоти, якщо зважити, в яких колах вона виросла. Але, головне, вперше за всі його пригоди Аврора не намагається його очарувати, ні взяти штурмом.

Здавалось би, Дон Жуан проходить шлях від романтизму до цинізму. Але англійський епізод заперечує таку однозначну тенденцію його розвитку. За словами самого автора, Дон

Зарубіжна література

Жуана визначає "напівпорочність, напівчистота". Байрон залишається вірним собі і навіть у комічному творі зберігає цю складність, двоїстість, яка завжди була найголовнішою прикметою його характерів.

Складності натури героя відповідає естетична складність твору. Не один з перших критиків поеми засудив саме таку її визначальну стильову прикмету, **як різкі переходи від серйозного до смішного і навпаки**. Але автором саме ці переходи не сприймалися як абсурдні, навпаки, вони визначали суть самого життя. Сказати про нього правду — **таким було головне завдання, яке ставив перед собою поет**.

Іронізуючи, висміюючи, Байрон наближався до справжнього, істинного, зривав з нього романтичні покрови, руйнував ілюзії. Весь романтизм здавався йому якоюсь неприродною помилкою, літературною Бастилією, яку потрібно зруйнувати. І справді, час показав, що "Дон Жуан" писався тоді, коли вищі злети поезії англійського романтизму залишилися позаду. Скот уже перестав писати вірші, Шелі та Кітс померли, "озерну школу", яка впадала в дедалі більший консерватизм, Байрон не визнавав. У пошуках методу поет звертається до світової комічної і сатиричної традиції, передовсім італійської

Байронові зразки, як і ті твори, з яких запозичував сюжети Шекспір, давно відомі. Це — жартівливі твори італійського поета початку XVI ст. Франческо Берні, який, зокрема, переробив поему Боярдо "Закоханий Роланд". Це — бурлескна поема Луїджі Пульчі, автора XV ст., — "Велетень Моргайте", яка ще до Байрона надихнула на переробку англійського поета Вістлкрафта. Тим самим розміром — октавами — написана його поема "Ченці й велетні", яка дуже подобалася Байронові. І нарешті, це дві поеми Джамбатисти Касті — "Звірі розмовляють" (1802) і "Татарська поема" (1787). З "Татарської поеми" Байрон запозичив один із сюжетів "Дон Жуана". Герой твору Касті потрапляє в гарем до багдадського каліфа, тікає, вкравши одну з жінок, потрапляє в Росію, де стає фаворитом Катерини II.

Поема Касті "Звірі розмовляють" заслуговує докладнішого розгляду. Вона вийшла в Лондоні в прозовому перекладі Вільяма Стюарта Роуза у 1816 р. І тоді ж, ознайомившись з твором, Байрон написав на сторінках свого примірника — "блискуче". Зовні може здатися, що вона написана в тому ж стилі, що й німецький епос "Рейнеке-Фукс" або "Лис Микита" Івана Франка. Але за байками про звірів крилася така могутня й ак-

туальна на свій час політична сатира, що у сучасників Касті не залишалось сумнівів, що двір Лева — це двір короля Неаполя Фердинанда II, а левиця своєю поведінкою та політикою списана з Катерини II. Не випадково сам Наполеон забронював цю поему у Франції після її виходу у 1802 р., хоча своїм вердиктом тільки стимулював до неї увагу. Крім конкретних політичних випадів, поема Касті містила популярний виклад ідей Монтезкье і "Філософського словника" Вольтера. Отже, була твором типово просвітницьким з апологією розуму як єдиного засобу проти темноти, забобонів і порочної політики. Хоча, на відміну від просвітителів, Касті сумнівався, що монарх і мудрець може з'єднатися в одній особі, він тут ближчий до романтиків, схильних заперечувати будь-який політичний лад.

Ставлення Байрона до Вольтера ще складніше, хоча й схоже на оцінки Касті. З одного боку, Вольтер завжди здавався Байрону еталоном і найбільшим авторитетом. У своєму захопленні, в прагненні возвеличити одного письменника, тим самим принизивши багатьох інших, крився весь Байрон. У щоденнику Гобгауза знаходимо запис про те, як одного вечора Байрон різко заперечував і Шекспіра, і Мілтона, і Дайте, проголошуючи Вольтера вартим їх усіх. З другого боку, Байрон, схильний до скептицизму, вже розчарований тією революцією, про яку тільки мріяв Вольтер, не поділяє його оптимістичні надії та ілюзії, звичайно, не вважає Катерину II, яку Вольтер називав "Notre dame de Saint-Petersburg"²⁵, ідеальним монархом У "Передмові до пісень шостої, сьомої та восьмої" - Байрон шукав у словах Вольтера: "Сором'язливість пішла геть із серця й оселилася на устах.. Чим більше розбещена мораль, тим цнотливіші вирази і чистотою мови намагаються компенсувати втрату чеснот" — підтримки своєму стилю сатиричного зображення сучасного суспільства. Але, посилячись на Вольтера, Байрон водночасротягом усієї поеми висміює вольтерівських простаків, а разом з ними наївні просвітницькі уявлення про людину. І при цьому наслідує вольтерівський гумор, іронію "Філософських повістей". З англійських авторш до нього, мабуть, наближаються лише Генрі Філдінг та Лоренс Стерн, схильні до філософського і водночас іронічного сприйняття життя.

І все ж сам Байрон наче застерігав майбутніх коментаторів від абсолютизації будь-яких зразків чи впливів:

Читач, що звик до мряки Альбіону,
вважатиме, що легковажний стиль
у Пульчі перебрав я незаконно.
Та Пульчі плив на зламі інших хвиль —
про лицарів писав, про велич трону
і не жалів для дам своїх зусиль.
Але, крім дам, усе те вийшло з моди,
а я поет сучасної породи²⁶ (П/, б).

Не часто називають ще один зразок "Дон Жуана", на який
вказує сам автор, — роман "Дон Кіхот" Сервантеса.

Сервантес, викриваючи героїв,
Іспанію без лицарів лишив,
і сміх його нещастя те подвоїв:
ні подвигів не стало, ані див,
і романтизму зник блискучий прояв.
Ось чим народ іспанський заплатив
за славу геніального роману,
що висміяв геройство, як оману! (XIII, 11).

Те ж саме прагне зробити і Байрон. Якщо Сервантес своїм
славетним твором завдав нищівного удару романтиці лицар-
ських романів, якими зачитувалися його сучасники, то Бай-
рон прагне знищити фальшиву романтику середньовічних
сюжетів Сауті, і вордсвортівську нудну, як йому здається, ме-
тафізику, і Колриджеві польоти в емпіреї Байрон загалом за-
кликає "відкинути метафізику" і навіть насмілюється полемі-
зувати з єпископом Берклі. В цій напівжартівливій полемі-
ці — спроба піти всупереч магістральній лінії філософського
розвитку епохи, який пов'язувався з ідеалізмом, переосмысле-
ним на діалектичних основах.

Коли проголосив єпископ Берклі,
що взагалі матерії нема,
мене у жах слова його повергли
і, я гадаю, зовсім не дарма.
Хай зорі негасимі та померклі
не є реальність, а плоди ума, —
але ж тоді і голова на плечах —
це тільки плід уявлень молодечих!

Що й говорити, висловлено круто!
Теорія корисна і значна:
виходить, світ — це тільки "я" роздуге,
сама духовність чи якась мана.

О сумніве! дозволя мені збагнути
цю мудрість, хоч і вигадка вона,
І вплив її подібний алкоголю,
який брехню породжує й сваволю (ХІ, 1, 2).

"Дон Жуан" остаточно підтвердив репутацію Байрона — "апостола скептицизму". Адам Міцкевич, якому належить ця формула, в передмові до власного перекладу "Гяура" конкретизував її: "Скептицизм виявляється на світі у два способи: перший — це вологий і холодний морок, що пророкує довгу ніч, другий — хвилиenne ранкове затемнення, змішане з освіжаючим повітом вітру, який провіщає день. Байрон відображає ту другу епоху скептиків, непевних у своєму стремлінні, але сповнених духу й енергії"²⁷. Мова йде не лише про емоційність, пафос байронівського скептицизму на протигагу холодному скептицизму ХVІІІ ст., а й про його конструктивність на тому етапі політичного й духовного життя Європи, коли писалися і "Гяур", і "Дон Жуан".

Але, крім того, Байрон прагне висміяти власні "східні" поеми, пристрасті й манеру поведінки їхніх героїв. Він повторює свої найголовніші ситуації та образи у пародійному виконанні Любовна колізія з трьома героями, якою починається поема, де діють старий чоловік, молода дружина й коханець, відома і в кривавому демонічному варіанті "Парізиши", і в більш "м'якому" варіанті "Мазепи". В "Дон Жуані" вся ця ситуація позбавлена будь-якого романтизму, її можна було б назвати прозаїчною, якби не цілий феєрверк комічних деталей. Коханець завмер під ковдрою на ліжку чужої спальні, а муж-рогоносець при численних свідках шукає його в кожному кутку, нарешті знаходить черевики і т. д.

Острів чарівної Гайде примушує згадати острів, на якому усамітнівся разом з Медорою таємничий, аскетичний Корсар, або інший острів, де Ньюга й Токвіль насолоджуються майже безхмарним коханням Але якщо перша історія — трагічна, а друга — ідилічна, то третя містить у собі і перше, і друге, а крім того, показує чарівну, хоч і не позбавлену комізму вакханалію, яка нещадно переривається, тому що вона неможлива, не має права на існування в сучасному світі

Гарем турецького султана і його розгульні дружини разюче не схожі на романтичну, горду Гюльнар, яка рятує Корсара з полону. Пірат Конрад — передовсім фатальний демон, Байрон не акцентує увагу на його занятті, показуючи неясний образ благородного розбійника. Пірат з "Дон Жуана", батько

Гайде, займається работоргівлею і позбавлений будь-якого демонічного ореолу. Нарешті, привид, який з'являється Альпу перед боєм ("Облога Коринфа"), і привид, якого зустрічає Дон Жуан в замку Амондевілів, просто антиподи. При першій зустрічі матеріалістично налаштований Дон Жуан подумав, що "тут якісь дегенерати людей лякають після десяти". А наступної ночі в каптурі Чорного Ченця в спальню до Дон Жуана впливає графиня Фіц-Фалк. На жаль, поема на цьому обривається, хоча цілком ясно — більшого зниження образу привид а шляхетної Франчески неможливо уявити.

Деякі ознаки характеру Дон Жуана так само пародіюють риси героїв "східного" циклу. Так, у Дон Жуані немає таємного минулого. Для Джулії та Гайде він, звичайно, фатальний мужчина, хоча загалом він губить, як і любить, жінок наче знехотя, а руйнуючи їм життя, прагне вирятуватися сам. **Дон Жуан не бажає самотності** Один раз, правда, в час першого кохання до Джулії поет відзначає цей потяг, але коментує його так

Що ж, самоту і сам я полюблю,
та самоту султана — не ченця.
І ліслюблю — не з гротом поокремим,
а краще, так би мовити, з гаремом (1,87).

Однак лишається й дещо спільне, як-от почуття зверхності, певної зневаги до оточення, хоча тепер воно значно глибше мотивоване. Залишаються й романтичні почуття, і романтичні мрії Серед них — його платонічна любов до врятованої під час облоги Ізмаїлу туркені і зародження чистого кохання до Аврори.

Байронівську самопародію, яка чи не найбільше вражає в "Дон Жуані", можна порівняти з ідеєю сократівської іронії, яку ще на зламі віків висунув Фрідріх Шлегель. Ідеї німецького філософа, його концепція романтичної іронії серйозно вплинули на Колриджа, а пізніше на Томаса Карлайла. Байрон так само знав твори Шлегеля, але, створюючи свою комічну епопею, свідомо на нього не спирався. Байронівська іронія виникла як реакція проти романтичного світосприйняття в цілому. Водночас вона була закономірним розвитком романтизму, його другим дном. **Дві тенденції — романтична й іронічна, заперечуючи, поглиблюють одна одну. Романтична іронія передбачає обов'язкову подвійність ракурсу, самої оцінки подій. Це одночасно і повага, і зневага до власного**

почуття чи ідей. "За кадром* художньої дії існує не просто ще один авторський текст, іронія передбачає взаємовиключні точки зору. В поемі — це погляд самого Дон Жуана й погляд оповідача. Причому оповідач — тип, не менш цікавий від самого героя. Як і герой, позбавлений заданості, схильний до розвитку. Перед нами чи то англієць, який живе в Іспанії, чи то іспанець, який довго мандрував в Англії. Він пам'ятає ще батьків Дон Жуана, яких не раз мирив у час їхніх сімейних скандалів. Потім у кінці поеми оповідач несподівано з'являється в межах художньої дії і зустрічається з Дон Жуаном на бенкеті в лорда Амондевіля.

Немало написано про те, що Дон Жуан був своєрідним двійником автора, в якому Байрон відобразив якісь власні риси, наприклад, свою, як він вважав, пасивність у стосунках з жінками і т. д. Оповідач оцінює, спостерігає, іронізує, саме йому належать численні розмірковування на різноманітні теми — від філософії до переваги віскі над іншими напоями. Здається, він так само відображає самого Байрона. Але й, як і з Дон Жуаном, тут немає прямого збігу. Оповідач — матеріаліст. Байрон, як знаємо, матеріалістом не був. Оповідач сповідує філософію соціальної пасивності Байрон був людиною діяльною. Але в поемі можна знайти ще й інші комічні проєкції власного байронівського образу. Адже в постаті лорда Генрі, який "був передовсім патріотом, а лордом і чиновником вже потім", поет висміює й свою юнацьку ілюзію. Лорд Генрі — людина, якою міг стати Байрон, якби щасливо склалося його сімейне життя, вдалася парламентська кар'єра. Серед гостей нормандського замку лордів Амондевілів, який дуже нагадує Ньюстедське абатство, є ще один безіменний гість, який чимось схожий на Байрона 1812 р.:

Та ще одного гостя випадково
забув я. Він уславився, коли
в палаті лордів всі його промову
як першорядний успіх сприйняли...
Потішений гранням своєї ролі
та значенням в діяльності палат
і вченістю, що мав її доволі,
аби з книжок насмикати цитат
(та й пам'яттю, що з неї, дяка долі,
він користався, наче автомат),
лорд танув у блаженстві, і з палати
подався теж в село відпочивати (ХШ, 90,91).

Але якщо лорд Генрі та його гість — молодий оратор — епізодичні проекції байронівського образу, то Дон Жуан і оповідач — головні його вияви, причому, будучи антиподами, вони водночас виявляють тенденцію до зближення: Дон Жуан стає більш раціоналістичним, скептичним, а оповідач — більш емоційним.

Подібний дуалізм властивий для твору романтичної іронії. Але є ще одна ознака, якою Фрідріх Шлетель визначав романтичну іронію. Це сприйняття світу як хаосу, а творчий хаос, на думку німецького мислителя, був ідентичним самій поезії. Світ поеми "Дон Жуан" хаотичний, фрагментарність викладу зростає з кожною наступною піснею, доходить краю в англійському епізоді туг відступів від сюжету стає настільки багато, що Байрон вважає за потрібне пояснити їх:

"Але до чого тут оці химери?" —
читач спитати вправі. Я скажу.
А ні до чого. Це моя манера.
Все, що спаде на думку, я й пишу (XIV, 7).

Цікаво, що навіть на початку роботи над поемою Байрон не мав наміру розробляти якийсь чіткий її план, "...плану нема і не було, зате були і є матеріали..." (лист до Меррея 12 серпня 1819 р.). Один час Байрон виношує ідею постійної зміни самого героя відповідно до місця дій: "Я хотів, щоб в Італії він був *Cavalière Servent*^{*28}, в Англії причиною розлучення, а в Німеччині — "сентиментальним юнаком з вертерівською міною"; все це для того, щоб висміяти світські дикості кожної з цих країн, а його показати все більш *gate i blasé*²⁹ з віком, як воно і має бути". Ні в Італію, ні в Німеччину Дон Жуан, як відомо, не потрапив, а англійський епізод обривається на кульмінаційному моменті, хоча цілком ясно, що ні Аделіна Амондівіль, ні графиня Фіц-Фалк не викликали в його серці стільки вогню, щоб він міг стати "причиною розлучення". Очевидно, і центральний образ творився стихійно, хаотично, маємо справу не з окресленим характером, а з натурою, визначеною приблизно, розмитою від безконечних ліричних відступів і стихійного напівжартівливого-напівсерйозного теоретизування. Так само приблизна і тенденція його розвитку — від наївності до цинізму.

У фіналі Байрон планував привести свого героя у революційний Париж, і саме там він мав закінчити життя подібно до німецького аристократа Анахарсіса Клоотса, якого Робесієр

наказав гільйотинувати. Знаючи, як часто Байрон не дотримався своїх початкових задумів, важко твердити, що саме так і тільки так мала закінчитися поема. Загалом складається враження, що вона взагалі не могла завершитися, а Байрон не закінчив її не тому, що обірвалося його життя, а тому, що поема взагалі не мала фіналу. Будь-який кінець не відповідав би естетичній ідеї хаосу, нескінченності виявів життя, які описував автор.

І все ж, якби фіналом героя виявилася гільйотина, то така розв'язка в дусі чорного гумору ще більше зрушила б загальну філософську концепцію твору в напрямку до соціального песимізму. Незакінчений "Дон Жуан", однак, показує відсутність чіткої системи поглядів і викладу думок. Навіть саме слово "система", вжите п'ять разів, всякий раз залишається синонімом абсурдності: чи то йдеться про систему Вордсворта (Присвята), чи то про систему Платона (I), чи Берклі (XII), чи філософії в цілому (XIV, XVI). В цьому плані "Дон Жуан" є втіленням авторського скептицизму, настрою, який протидіє створенню будь-якої системи. І все ж світ Байрона, як його зображено в поемі, має цілком окреслені моральні полюси — це свобода як позитивна сила, сила добра і війна та тиранія як світове зло.

Перед нами не просто іронічна поема і не лише поема, зосереджена на проблемах естетики, на пародіюванні художніх творів, на боротьбі з літературними напрямками, а шедевр політичної, соціальної сатири, якій не було рівних в англійській літературі з часів Джонатана Свіфта. Як і в поемі "Бронзовий вік", масштаб Байронового глуму — ціла Європа від мусульманського Стамбула до двору російської імператриці та англійського парламенту, контрольованого такими, як лорд Генрі. Ці три моделі влади дуже не схожі за зовнішніми ознаками, хоча по суті тотожні за глибинними прикметами. Так Георг III, Катерина II і турецький султан подібні у найголовнішому — в байдужості до страждань народу, в безмежних політичних амбіціях, в жазі завоювань. Байрон тонко розуміє психологію монарха. От як приймає Катерина II депешу з Ізмаїла:

їй весело було, що місто взято
і цілих тридцять тисяч полягло,
а коли жертв принесено багато,
це бути знаком доблесті могло (IX, 59).

У двох батальних розділах поеми (VII, VIII) Байрон не просто детально показує перипетії бою, а передовсім роздумує про природу слави, звитяги, війни. Дон Жуан виявляє героїст-во на кожному кроці, — адже він натура героїчна, — хоча при цьому добре не знає, за що і проти кого воює. Байрон вважає, що тільки праведна війна за свободу має право на існування, і не шкодує барв, висміюючи фальшиву романтику експансіоністських воєн. До цих строф варто прислухатися і сьогодні

Головна сатирична лінія поеми втілюється, звичайно, в англійських піснях (X—XVI). Саме в них твір набирає недвозначного політичного забарвлення. В портретах окремих постатей, зокрема в образі лорда Генрі та його гостей, у дрібних епізодах, як-от у прогулянці Дон Жуана по Лондону, під час якої його намагалися пограбувати, в численних деталях і в загальних оцінках внутрішньої та зовнішньої політики своєї країни Байрон послідовно викриває основи англійського суспільства — практицизм, схилення перед грішми, лицемірство і намагання процвітати за рахунок інших земель. Останнє особливо нестерпне для Байрона з його феноменальною чутливістю до національної неволі будь-якого народу.

Коли б моя країна тільки знала,
як в світі всі ненавидять її... (X, 67).

Але Байрон іде далі і приходять до наступного висновку

Себе не можна вільними вважати,
усіх в ярмо впрягаючи своє (X, 68).

Критикуючи систему в цілому, поет не оминає реальних політичних діячів, називає багато імен, від монарха до продавного поета, хоча справжнім "героєм" сатири стає Роберт Кестлрі, міністр закордонних справ Британії з 1812 по 1822 р., головний реакціонер, бездарний оратор і взагалі "інтелектуальний євнух". Митець кидає виклик політикові ще на самому початку твору в Присвяті, хоча ці рядки про Кестлрі надрукували тільки в 1833 р., а в "Передмові до шостої, сьомої і восьмої пісень" ущипливо коментує слабодухе самовбивство міністра.

Безперечно, сам час примусив Байрона перейти від грайливої іронії перших пісень до політичної сатири останніх. І в цьому виявилася не лише естетична, а й громадянська пози-

ція поета, спадкоємця революції В той же час саме в "Дон Жуані" суспільний скептицизм Байрона стає всеосяжним. Автор визначає свою політичну платформу як вічний протест, вічну опозицію, яка збереглася б навіть при будь-яких інших формах державного правління. Він уже не вірить в демократію. Думка, до якої пост лише підходить у трагедіях, на яку натякав у поемі "Острів", визначена недвозначно в п'ятнадцятій пісні "Дон Жуана":

**Моя опозиційність нездоланна,
бо я завжди на боці бідака.
Коли б, наприклад, скинули тирана
і "пси свого діждалися денька",
я б лютим гнівом пізно або рано
наповнив знову зміст свого рядка,
бо, владарями ставши, демократи
так само варті гідної відплати (XV, 23).**

Але така вже суть "Дон Жуана" і самого Байрона, що жодний висновок, жодну декларацію, хоч би якою категоричною вона здавалася, не можна сприймати остаточно. У цьому справді видатному, навіть геніальному, на думку Шелі, творі всевладна двозначність, стихійна мінливість. Тому іронію урівноважує громадянський пафос, фривольність — політична інвектива, скепсис — романтична натхненність, а епічність поєднується з відсутністю цілісного погляду на життя.

"Дон Жуан" — твір поліфонічний, водночас ретроспективний (адже оцінює XVIII ст. у всіх його виявах), сучасний, тобто романтичний, і спрямований у майбутнє. Останнє виявилось в інтересі автора до об'єктивного буття, істини, якою вона є, хоча реалізм, не раз приписуваний його творові, тут, звичайно, відсутній. Реалізм з'являється в "Дон Жуані" лише на рівні інтуїтивного потягу, естетичного передчуття, а не факту. Головна прикмета цього передчуття полягала не в якійсь об'єктивних деталях "зображення життя в формах самого життя", а передовсім у прагненні показати, як середовище, суспільство формує людину. Ця тема, між іншим, стала однією з центральних у реалістичних романах як англійської, так і французької прози через якихось 15—20 років після смерті Байрона

Поема "Дон Жуан", при всій декларованій боротьбі її автора з романтизмом, залишилася романтичним твором з особливим масштабним, універсальним світобаченням, духом скептицизму, культом хаосу й мінливості, іронічним поглядом

на життя. Його вплив вчувається і в "Євгенії Онєгіні" Пушкіна, і в деяких іронічних пасажах поеми Юліуша Словацького "Беньовський", і в іронічних іграх з сюжетом, якими захоплювався Альфред де Мюсе, і в самому світобаченні більш півного, більш скептичного Гейне. Гете вважав, що достоїнства Байрона "неможливо вичерпати ні словами, ні міркуваннями". Демонічне байронівське начало продовжувало жити в музиці Ліста й Чайковського, в картинах Делакруа. Відлуння байронівських тем звучало в романтичній літературі майже всіх європейських країн, поети постромантичних напрямків, відкидаючи романтизм, все ж, як і старий Гете, що споглядав Байрона з висоти попереднього віку і так само загалом не визнавав романтичної школи, не уникли байронівської магії. Не уникли її цілі літератури, в тому числі й українська.

Байрон і Україна

Майже за півстоліття до Байрона Адам Сміт, один із засновників класичної політекономії, у "Дослідженні про природу і причини багатства народів", виданому 1776 р, згадує про Мазепу і його скарб, зауважуючи, що цей скарб мав неабиякі в масштабах цілої Європи розміри. Крім того, характеризує стан ремісництва, землеробства й торгівлі в Мексиці та Перу до конкістадорів, Сміт порівнює його з економічною диференціацією окремих районів України. До відкриття Америки, вважає Сміт, економічний розвиток цих країн був нижчий, ніж у татар, які жили на територіях сучасної йому України³⁰.

Очевидно, це була перша згадка про Україну й Мазепу в англійській науковій літературі. **Що ж до художньої літератури, то саме Байрон увів у свою рідну та загалом європейську літературу образ України та українського героя. Мова йде про одну з найоригінальніших поем Байрона "Мазепа".**

Як уже говорилося, в жанрі байронічної поеми їй належало переломне значення. Та для нас становить інтерес не лише естетичний розвиток Байрона, який засвідчує цей твір, а й його джерела, самі факти й реалії, що лягли в основу сюжету. Вперше з цієї точки зору поему спробував оцінити Пушкін. Він дивувався, що Байрон вибрав з такого драматичного життя Мазепи всього-на-всього історію його юнацького кохання до дружини польського магната. Значно цікавішим, на думку Пушкіна, міг виявитися інший сюжет з біографії Мазепи, а саме: історія кохання старого гетьмана до юної доньки

Кочубея. Пушкін писав: "...Байрон був вражений лише картиною людини, прив'язаної до дикого коня, який мчав її степами. Картина, звичайно, поетична,—! за це, погляньте, що він з нею зробив! Але не шукайте тут ні Мазепи, ні Карла, ні цього похмурого, ненависного, болісного обличчя, яке виявляється майже у всіх творах Байрона... Байрон і не думав про нього: він виставив ряд картин — одна разючіша за іншу, — от і все; але який полум'яний витвір, який широкий, швидкий пензель! А якщо б йому під перо потрапила історія спокушеної дочки і страченого батька, то, напевно, ніхто б не навдивився після нього торкнутися цього жахливого предмета"³¹.

Пушкін по-своєму мав рацію. Тому тієї частини біографії Мазепи, якої не торкнувся Байрон, торкнувся інший поет — Рилєєв у поемі "Войнаровський" і сам Пушкін — у поемі "Полтава". Байрон же про інші епізоди біографії свого героя просто не мав уявлення. Усі відомості поет запозичив з роботи Вольтера "Історія Карла XII". Поема відкривається довідкою, що складається з трьох цитат Вольтера, які стали буквально основою для її сюжету. Перша з них безпосередньо стосується Мазепи: "Тоді гетьманом України став один польський шляхтич, на прізвисько Мазепа, родом з Поділля. Він служив пажем Яна Казимира і при його дворі здобув певний вишкіл у красному письменстві. Любовну інтригу часів його юнацтва з жінкою одного польського вельможі було викрито, і її чоловік з помсти звелів прив'язати його голого до дикого коня й пустити в степ. Кінь, приведений з України, примчав Мазепу назад у степи, на свою батьківщину, напівмертвого від виснаження й голоду. Йому допомогли селяни, що знайшли його. Він довго залишався в них і відзначився в кількох походах на татар. З часом його освіта принесла йому велику повагу серед козацтва: слава його росла з кожним днем і спонукала врешті царя зробити його гетьманом України".

Як бачимо, і Вольтер, і за ним Байрон помилялися, вважаючи Мазепу польським шляхтичем, який випадково потрапив на Україну. Однак в цій помилці була своя романтика. Байрона завжди захоплював образ вигнанця > Рдним з варіантів такого образу став Мазепа, вигнаний з рідної землі. Та він не розділив долю зрадника Альпа з "Облоги Коринфа". В чужих землях Мазепа завойовує владу, славу, навіть королівський титул. Це романтичний міф, на якому частково відбилася особистість самого Байрона, який у чужій країні — Італії — став карбонарієм, а потім прагнув приєднатися до Болівара в Пе-

ру чи очолити або хоча б об'єднати національно-визвольний рух Греції.

Фактично всю поему займає один розгорнутий образ, що так захоплював Пушкіна. Це — біг дикого, неприрученого коня, пригнаного в Польщу з України, назад на батьківщину. Нестримний політ скакуна завдає безконечних, нестерпних фізичних і духовних страждань юнакові, прив'язаному до його хребта. Безвладний вершник приречений на загибель. І Байрон неперевірено показує, як герой втрачає сили, слабне, нарешті, як здається йому самому, помирає. Як і в "Шильйонському в'язні", на відміну від більшості "східних" поем, поет намагається відтворити передовсім настрої, а не сюжет. Та вдається і центральний образ, подвійний, адже Мазепа показаний і в юності, і в старості. Причому Мазепа-гетьман не просто багатша й цікавіша натура за Мазепу-коханця, перед нами два різні характери.

Поема починається розгромом Карла XII і шведського війська під Полтавою. Поранений король із залишками своєї армії тікає від загонів Петра I. Його супроводжує старий гетьман Мазепа, "похмурий і старий. І сам, як дуб той віковий". Кілька разів Байрон наголошує на одній його рисі — витримці, спокої, самовладанні, — яку гетьман не втрачає навіть у критичних обставинах свого життя. Ситуація поразки особливо хвилювала Байрона в зв'язку з Наполеоном. В цьому плані його цікавить і Карл, і Мазепа. От Карл звертається до Мазепа:

У всіх із нашого гуртка
Відважний дух, тверда рука,
Та хто в цей час маршів, боїв
Балакав менше й більш зробив,
Ніж ти, Мазепо?³²

Ще одна деталь у поведінці Мазепа, яку настійливо підкреслює Байрон Старий гетьман передусім чистить і годує свого втомленого коня. Поет не випадково наголошує на цьому, адже з конем, правда, іншим, пов'язана історія, яку на привалі розповідає Мазепа Карлу XII.

Про любовний сюжет уже говорилося раніше, а зараз звернемося до образу України, якою вона постає в поемі. Про Україну тут сказано досить мало, і все ж Байрон створює певний емоційний, романтичний образ ніколи не баченої землі. І хоча для поета це умовна, не так реальна, як духовна те-

Соломія ПАВЛИЧКО

риторія, її суть він вгадує досить точно. Образ України в поемі складається з деталей портрета й природи старого гетьмана, з романтичних картин природи і навіть з образу дикого, необ'їждженого коня, який, принісши Мазепу в Україну, доставшись до своєї землі, почувши іржання рідних табунів, падає мертвий.

Якщо гетьмана характеризує спокій, то в образах природи домінує дикість, неприборканість, нескореність. От як Байрон описує коня, який домчав Мазепу в Україну

Це справді був шляхетний кінь —
На Україні виріс він ...
... Дикий звір,
Мов сарна лісових узгір,
Не знав вуздечки, ні стремен ...

Ідея дикості повторюється і далі, вершник бачить її у кожному краєвиді

Вже ось до лісу ми добрались ...
Це був безкрай, дикий праліс ...

Потім вони мчать безмежною "дикою площиною", а далі перепливають буремну, дику річку. На протилежному березі ріки їм зустрічається табун диких коней, який вільно бродить незайманими луками. І навіть та дівчина з косою, яка знайшла несприятливого, знесиленого Мазепу, має дикі очі

Інша ознака природи України — її безкрай, безлюдні простори, такі горді й заманливі для завойовників:

А на шляху ні міст, ні сіл —
Крім степу, дикої країни
У чорнім обводі лісів.
Лиш де-не-де зубчасті стіни
Фортець, збудованих колись!
За рік проходило сюди
Турецьке військо... Всюди, де
Ступали спагів тих копита,
Там кров'ю вся земля полита
І зелень довго не росте.

З цих описів вибудовується загальний і з художнього боку послідовний образ нескореної землі, хоч і трагічної, нещасливої долі. Цікаво, що "фантастична" природа України в "Бєньовському" відтворена за тим самим принципом, що й у

"Мазепі". Доля Мазепи, хоч як це дивно, вклалася у чотири рядки:

Вони знайшли мене в долині,
Внесли, мов трупа, в ближчий дім
І врятували... А потім
Я став гетьманом в їх країні.

Мова йде про козаків. І все ж, незважаючи на цю видиму скупість у зображенні Мазепи, поема Байрона стала могутнім імпульсом для поетів різних країн, зацікавлених величезними потенційними можливостями й оригінальністю самої теми. Крім російських поетів — Рилєєва й Пушкіна, до образу українського гетьмана звертається Віктор Гюго у своєму "Мазепі" (1829) — з циклу "Східні поеми", Юліуш Словацький, автор трагедії "Мазепа" (1839), Рудольф Готшалъ у драмі "Мазепа" (1865), а також ряд менш відомих письменників. Глибокий аналіз цих образів можна знайти у розвідці С. Родзевича "Мазепа у світовій літературі" (1929), написаній у зв'язку з виданням поеми в перекладі Дмитра Загула.

Не без впливу Байронової поеми писалися й українські "Мазепи" — поема Степана Руданського, роман Богдана Лепкого, нарешті, поема Володимира Сосюри. Хоча в усіх трьох випадках маємо справу з різними концепціями цього образу. На думку Сергія Родзевича, Степану Руданському належала поема в стилі народного епосу, Богдан Лелкий створив образ гуманіста і сентиментального коханця в дусі Вертера, а Мазепа Володимира Сосюри — варіація на тему Дон Жуана з України.

Українські письменники зацікавилися творчістю Байрона понад сто п'ятдесят років тому з того часу інтерес до Байрона не згасає. Очевидно, улюбленим твором українських письменників, твором, який справив найбільший вплив на нашу літературу, стала містерія "Каїн". Про це свідчать численні її переклади. Містерію перекладали Олександр Навроцький, Іван Франко, Євген Тимченко, Юрій Корецький і Микола Кабалюк Уривок першої дії містерії переклала Леся Українка. На сьогоднішній день маємо два переклади "Мазешг — Михайла Старицького (неповний) і Дмитра Загула, два переклади "Манфреда" — Михайла Рошківського і Миколи Кабалюка, два переклади "Шильйонського в'язня" — Павла Грабовського і Миколи Кабалюка, нарешті, повний переклад "Дон Жуана" Сави Голованівського, а також окремі частини цієї поеми в

перекладі Пантелеймона Куліша, Романа Чумака, Миколи Кабалука. Що стосується ліричних творів чи уривків, то, наприклад, епізод першої пісні "Паломництва Чайлда Гаролда" (Childe Harold's Good Night) перекладався не менше десяти разів такими літераторами, як Олександр Навроцький, Михайло Старицький, Павло Грабовський, Пантелеймон Куліш, Костянтин Думитрашко, Іван Верхратський, Олександр Кониський, Іван Рудченко, Дмитро Паламарчук. Історія перекладання Байрона українською мовою не просто охоплює цілі літературні епохи, а в ХІХ ст. пов'язана з найбільшими, найпливовішими письменниками³³; вона свідчить про те, що творчість Байрона виявилася частиною інтелектуальних і естетичних пошуків, здійснюваних самою українською літературою.

Першим перекладачем Байрона на українську мову став **Микола Костомаров**. Декілька творів з циклу "Єврейські мелодії" надрукував альманах "Сніп" у 1841 р. Це "Журба єврейська", "Місяць", "Погибель Саннахерибова", "Дика коза", "До жидівки", "Кохався я з тобою". Відомо, що Костомаров переклав більшу частину, а можливо, і всі вірші циклу, однак в рукопису збереглося тільки два — "Погибель Єрусалима" і "Бенкет Валтасара". Незважаючи на певну фольклоризацію байронівського тексту, на серйозні відходи від оригіналу, значення публікації в "Снопі" для розвитку всієї української літератури ще донині повністю не оцінено. Живий інтерес до перекладу, бажання вчитися в інших літератур, переносити на свій національний ґрунт їхні художні відкриття визначало початок будь-якої романтичної поезії. Так, Валтер Скот починав свою поетичну творчість з перекладів Бюргера й Гете. А переклади Жуковського з німецької та англійської романтичної поезії стали однією з основ молодого російського романтизму.

Ой плаче так, як плакали діти
 Над вавилонськими ріками!
 Розорен храм, родини в нас нема —
 Чужі знущаються над нами!

Так, щоправда, не зовсім точно передаючи оригінал, звучить початок перекладу "Журби єврейської" ("Oh! Weep for Those").

В долі єврейського народу, одному з головних мотивів "Єврейських мелодій", Костомаров побачив долю рідної землі. Саме ця дивовижна співзвучність песимістичного й трагічно-

го байронівського циклу і роздумів української інтелігенції ХІХ ст. про долю власного народу визначила колосальний вплив, який "Єврейські мелодії" англійського поета справили на українську поезію. Після Костомарова окремі вірші цього ліричного циклу перекладали О. Навроцький, м. Старицький, М. Климович, В. Самійленко, П. Грабовський. "Єврейські мелодії" знав Т. Шевченко, його звернення до мотивів старозавітних книг Біблії виявляє співзвучність з "Єврейськими мелодіями" Байрона, засвідчуючи одну з типологічних тем самого романтизму. За зразком англійського поета І. Франко створив "Жидівські мелодії", а Леся Українка — "Єврейські мелодії".

Питання байронічних впливів у творчості Тараса Шевченка на сьогоднішній день остаточно не вирішене, хоча на цю тему немало сказано. Безперечно, Шевченко знав твори Байрона з російських, польських і французьких перекладів. У його листах зустрічаємо згадки про Байрона, про переклад Жуковським "Шильйонського в'язня", про Міцкевичів переклад уривків "Паломництва Чайлд Гаролда". Відомо, що в Шевченка не було таємничого, демонічного героя в дусі "східних" поем чи легковажного й чуттєвого героя в стилі "Дон Жуана". Однак жанр поеми з фрагментарною композицією, відсутністю лінійної оповіді, з часовою і просторовою маніпуляціями, ліричними і авторськими відступами (такими були "східні" поеми), безперечно, знайшов своє місце і в творчості Шевченка. З цього приводу в статті про Байрона Павло Филипович зауважує: "До речі, в деяких Шевченкових поемах, в яких Драгоманів побачив криваві ефекти і мелодраматичність (наприклад, "Відьма" та інші), безперечно, можна помітити далекі відгомони Байронових східних поем; Шевченко також уживає ліро-епічної манери, прийомів емоціонального характеру — закликів, запитаннів, повторень і т. п."³⁴.

Якщо йти шляхом пошуку в "Кобзарі" "байронического тумана" (Шевченко), зводячи до цього всього Байрона, то нічого спільного у двох поетів ми не знайдемо. Однак світова скорбота, туманна меланхолія Байрона мала своїм відповідником національну печаль Шевченка. Можна сказати, що загальна світова скорбота романтизму в творчості Шевченка отримала соціальне та національне забарвлення. У Шевченка, як і в Байрона, та й у більшості романтиків, бачимо самотніх героїв. Якщо відкинути "аристократичну гордість" байронічних благородних розбійників, залишиться непереборна самотність і статус людини поза суспільством. Саме такі люди

завжди цікавили Шевченка. Причому це не лише селяни, а й "аристократи", такі, як княжна ("Княжна"), чи Петрусь ("Петрусь"), чи навіть титарівна ("Титарівна"), тобто в двох останніх випадках йдеться не про аристократичне походження, а про певний статус, належність до багатшого чи впливовішого класу.

Традиційне шевченкознавство протиставляє Байрона-індивідуаліста та Шевченка, нібито індивідуалізму позбавленого. Звичайно, "гріх" Катерини не містить і краплі індивідуалістичного протесту чи самопротиставлення суспільним моральним канонам, але сам поет, втілений у своєму "я", завжди залишався на позиції виклику проти системи.

Багато сказано про прометеївські мотиви в Шевченка, зокрема у поемі "Кавказ", хоча не лише Байрон, а й Шеллі та Гете стоять за прометеївською темою в європейських літературах, тож саме тут найбільше слід говорити про типологію образу, а не про запозичення. Філософський універсалізм Шевченка, міфологічна широта місця дії й часу, всеохопність символіки дозволяють зіставляти його твори з байронівськими містеріями, і знову тільки на рівні типології, а не впливів.

Цікаві паралелі викликають сатиричні твори двох поетів. "Послання", незважаючи на відмінності манери, форми, за своєю спрямованістю твір одного ряду з "Бронзовим віком", хоча об'єкт Байрона — монархи Європи, а Шевченка — власний народ у всіх його соціальних верствах. Зображення царського двору у "Сні*" нагадує зображення Байроном і Георга, і Людовіка XVIII, і, звичайно, Олександра I.

Традиційно вважалося, що "східні" поеми Байрона не справили жодного впливу на українську літературу. Цей погляд частково породжений неповною, спотвореною картиною історії української літератури, в якій ще не знайшли відповідного місця постаті Пантелеймона Куліша та Бориса Грінченка й деяких інших письменників. Водночас туркофільські поеми Куліша, написані в 80-і роки, — "Магомет і Хадиза", "Маруся Богуславка" і "Байда, князь Вишневецький", попри різочі відмінності від Байронових "східних" поем, займають законне місце в типології європейського романтичного орієнталізму. Куліш зацікавився Байроном ще в кінці 30-х, пізніше Байрон став для нього, поряд з Валтером Скотом і Шекспіром, одним з улюблених письменників і багато в чому особистим та літературним зразком. "Заінтересованне англійською поезією було в Куліша вихідним пунктом у присвоюванні собі нових ідей, нового, оригінального філософського

світогляду", — писав Василь Щурат у роботі "Філософічна основа творчості Куліша". Правда, Щурат в основному пов'язує туркофільство чи орієнталізм Куліша з творчістю Персі Біші Шелі, вказуючи, що для поеми "Магомет і Хадиза" Куліш запозичив розмір — спенсерову строфу — з поеми "Лаон і Цитна" Шелі, забуваючи, що тим самим розміром на декілька років раніше написана поема Байрона "Паломництво Чайлд Гаролда". Однак цілком справедливо Щурат зауважує: "Безсумнівний вплив їх обох (Байрона й Шелі. — С. П.) на оригінальні поеми Куліша — на "Марусю Богуславку", "Магомета і Хадизу", "Драмовану трилогію" — став би для нас вказівкою, де шукати джерел і Кулішевого аристократизму, і його поглядів на релігію, і його вельми помітного культу женщин"³⁵.

Творчістю Байрона захоплювався знайомий Тараса Шевченка, член Кирило-Мефодіївського товариства Олександр Навроцький. Серед його перекладів — ключові твори лірики й поеми англійського поета: "Прометей", "Плач, дочко цариці", "Станси" та інші, а також "Манфред", "Каїн", "Небо і земля". Навроцький так само перекладав Байрона з уже відомих тоді польських перекладів, здійснених Міцкевичем. На жаль, ні за життя Навроцького, ні пізніше твори, за винятком "Прометей", не видавалися.

У 70-х роках минулого століття до перекладів Байрона звернувся Михайло Старицький. Він переклав ліричні вірші та уривки, а також частину поеми "Мазепа". В умовах валуєвського циркуляру переклад Байрона для Старицького означав боротьбу за життя української мови, яка надавалася не лише для "хатнього вжитку", а й для відтворення західноєвропейської класики.

Але боротьба точилася і навколо самих перекладів Старицького. Про її гостроту дає уявлення стаття М. Костомарова "Задачі українофільства" (1882). 40 років минуло з того часу, як вийшли "Єврейські мелодії" в перекладі М. Костомарова, який тепер наче сумнівався в доцільності власної праці: "Краще залишити всіх Байронів, Міцкевичів etc. у спокої і не застосовувати насильну ковку слів та виразів, незрозумілих народів, та й самі твори, заради яких вони куються, простолюдину незрозумілі і поки не потрібні"³⁶.

Саме життя відкинуло ці аргументи. Українська література, наближаючись до кінця століття, все більше й більше, перекладає, відкриваючи широку дорогу для західноєвропейського художнього досвіду.

Нове покоління українських письменників, які прийшли в літературу в останню чверть віку, так само цікавиться Байроном. "Першою ластівкою" було видання поеми "Каїн" у 1879 рч яким Іван Франко фактично розпочинав свою перекладацьку діяльність. Але ніколи так голосно не звучало ім'я Байрона в нашій літературі, як в останнє десятиліття минулого віку. Два вірші Байрона перекладає Володимир Самійленко. Тоді ж, на початку 90-х, Павло Грабовський, спочатку в іркутській тюрмі, потім на засланні починає працювати над "своїм" Байроном 1894 р поему "Шильйонський в'язень" в перекладі каторжанина Грабовського публікують зразу два журнали. А наступного, 1895 р. у Львові виходить книга перекладів Грабовського, яка відкривається сімома віршами Байрона. Того ж року журнал "Зоря" публікує його переклад невеликої балади Байрона з книжки "Години дозвілля" — "Замок Альва". Стаття "Лорд Байрон" Івана Франка, написана в 1894 р., хоча була не першою статтею про Байрона в українській критиці, все ж уперше так глибоко й ґрунтовно аналізувала творчість Байрона 1895 р. Франко переклав уривок з "Дон Жуана", який назвав "Новогрецька пісня".

1897 р. був особливим "байронінським" роком. Пантелеймон Куліш у Женеві видав свою "Позичену Кобзу", у якій поряд з творами Гете, Шілера й Гейне вміщено ще дев'ять віршів Байрона; Леся Українка працює над "Манфредом" і "Каїном", Борис Грінченко робить спробу відтворити українською мовою трагедію "Сарданапал". Незвично гострий інтерес до Байрона узгоджується з тими соціальними, національними, релігійними питаннями, які тривожать у цей час українських письменників, Право перекладати Байрона означало в цій ситуації право на існування самої української культура Пантелеймон Куліш відкриває "Позичену Кобзу" вступом, де П'ЯСНЮЄ Мету ЦЬЄЇ КНИЖКИ:

І вклонимось тіням великославним,
Що викликав із забуття про нас,
І зробимось в слов'янстві рівноправним
Народом, як бували в оний час

З другого боку, осмислення Байрона дозволяло українським письменникам вийти на широку філософську проблематику, надану європейським романтизмом, в першу чергу містеріями англійського поета.

Нова хвиля перекладів показала, що між ними є твори різного ґатунку. Можна тільки пошкодувати, наприклад, що Б. Грінченко чи Леся Українка не продовжили свої роботи над Байроном. Талановиті, точні, їхні переклади чуцово звучать і сьогодні. Переклади Пантелеймона Куліша відіграли на свій час значну культурну й просвітницьку роль. Письменник прагнув познайомити українського читача з найважливішими творами Байрона. 1891 р. у Львові вийшов "Дон Жуан" П. Куліша, звичайно, неповний — Тільки перша пісня, та й та з серйозними прогалинами. А в 1906 р. з передмовою І. Франка вийшла поема "Чайлд Гаролдова мандрівка" у перекладі того ж П. Куліша. Уже тоді, на рубежі віків, переклади П. Куліша відставали від рівня розвитку і живої, і літературної української мови і здавалися анахронічними у порівнянні з уривками, які належать Б. Грінченкові та Лесі Українці.

Куліш сконструював спеціальну мову для перекладів. Це була досить схоластична спроба протиставити народній мові якусь книжну конструкцію, яка складалася з церковнослов'янських зворотів і напівмертвої лексики. Певна річ, така мова не відповідала самому духові Байронової творчості. Тому важко собі уявити більш розгромну передмову, ніж ту, яку написав Франко до його посмертного видання перекладу "Чайлд Гаролда". Франко не лише критикує мову Куліша, а й пробує визначити загальну концепцію, яка лягла в основу перекладу. Куліш визначав свій інтерес до Байрона як чисто мовний. Однак Франко припускає, що "була й інша, глибша причина, яка тягла його до Байрона. Байрон, бачите, писав проти англічан, провокував і дразнив їх біготерію та побожну гіпокризію, критикував їх політику й звичаї, чи то, як каже Куліш, «сурово на свою отчизну позирнув», і тут бачить у ньому паралель до себе самого: Байрон критикував Англію, гримав на її хиби так, "як ми на всобиці і ледарства Вкраїни". Не маємо причини сумніватися про правдивість Кулішового признання, та тим важнішим видається нам вияснити, що дійсної паралелі тут нема ніякісінької і що Куліш зовсім безпідставно прикладає свої виступи проти нового українського руху до Байронових слідів"³⁷. Отже, Франко покаже, що паралель, яку проводив Куліш між собою й Байроном, не має підстав. У цій невеликій статті та в ряді інших робіт, у характеристиках, які Франко дає Байрону, знаходимо багато оригінальних ідей, справжні теоретичні прозріння. Як, наприклад, теоретичне положення про те, що "реалізм і натуралізм зародився в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шелі" ("Інтер-

націоналізм і націоналізм в сучасних літературах", 1898). Водночас видно, що Франко не знав творчості Байрона в повному обсязі, інакше він би обов'язково згадав про його сапиричні твори, український письменник припускається й біографічних неточностей. Визнаючи могутню енергію ідей та естетичних знахідок Байрона й Шелі, Франко бачить їх відгомін у сучасній поезії, вміє відрізнити байронічну моду від істинного, нового. Франко веде постійну боротьбу з так званим "романтичним, лахміттям". Вій пише про "романтичні / анахронізми" у статті "Поезія Яна Каспровича" (1899), про вичерпаність романтичних форм у роботі "З нової чеської літератури" (1895). Саме тут письменник, говорячи про віршований роман І. С. Махара "Магдалена", зауважує "Що можна було зробити великого і сильного в тім напрямі, се зробив Байрон у своєму "Дон Жуані". Та не забуваймо, що Байрон в дегресії свого Дон Жуана вложив усю свою душу, свою гігантську особистість і огнистий протест усього його покоління супротив гніту реакції. Ані Пушкін в "Онегіні", ані Словацький у "Беньовськім" не здужали дорівняти тут Байронові, а Махар не може в тих дегресіях дорівняти навіть тим двом майстрам слов'янської поезії"³⁸. Здається, цим усе сказано, продуктивність байронічних ідей чи образів у сучасній літературі поставлена під сумнів, але сам Франко ще недавно звертався до них у своїй ранній філософській поемі, легенді, за його власним визначенням, "Смерть Каїна" (1888).

У післямові до перекладу поеми Байрона Франко визначає "головну думку «Каїна»": "Мислячий, бажаючи знання і правди дух людський, поставлений серед таких людей і таких обставин, котрі ніяким способом не можуть придати йому сили і спосібності до дальшого розвитку, серед людей або надломлених горем, як Адам та Єва, або вихованих у смирності та безмисній улягності авторитетам, як Авель та Цілля, — такий дух конечно мусить обридати собі життя, запираючи перед ним вхід до знання, обридати собі людей... мучитися всіми тими важкими питаннями, котрими від віків мучиться все чоловіцтво"³⁹. Але далі його відкриття знання тільки розчаровує його, адже він відкриває лише факти, не одержавши заспокоєння. І це останнє призводить його до вбивства. Слід враховувати це трактування Байронової поеми, адже саме воно і є ключем до філософської проблематики оригінальної поеми Франка "Смерть Каїна". І хоча вона починається з того місця, на якому завершується поема Байрона, все ж Франко

проводить свого героя тим самим шляхом пізнання, пошуку істини, яким, здається, вже пройшов Каїн Байрона.

З вершини гори Каїн Франка споглядає рай, "город Божий". Він бачить дерево знання й дерево життя, бачить, як навколо першого товпляться люди. "Потоки крові і море сліз значать їх путь..." До дерева життя ніхто не йде, а хто спробує його плоду, того розлючений натовп розриває на шматки. Каїн бачить, що Бог-тиран "роздер надвоє Життя й Знання-" і наразив весь людський рід на муки. Болісні його роздуми, та поступово, аналізуючи свої вчинки, мотиви свого братовбивства, він відкриває, що хотів не смерті Авеля, а лише знання:

**Значить — знання, то не бажання смерті,
Не враг життя! Воно веде к життю!
Вбезпечує життя.**

Отже, гармонія життя і знання можлива, тим більше, що смисл дерева життя — чуття, любов. Прозріння породжує смілий порив — побігти, передати істину людям, відвернути їх від помилок. "Скептицизм Юма — головна черга Каїнового характфу", — писав Франко про героя Байрона. І його Каїн спочатку невпевнений, зневірений, роздвоєний, скептичний. Але сама думка його володіє такою силою, що він знаходить істину, а з нею повертає втрачену цілісність власної природи. Ось де головний моральний висновок поеми, цілком новий в порівнянні з романтичним рішенням аналогічних конфліктів. Водночас легенда завершується трагедією. Каїн гине саме тоді, коли приходиться передати своє знання людям. Це вже зовсім інша проблема, пов'язана з трагічною дисгармонією людини й суспільства. Хоча це трагедія не лише Каїна, а передовсім самого народу, який, так і залишившись у темряві, губить того, хто несе йому світло правди. Тому очевидний історичний підтекст "метафізичної" легенди Франка.

Визначенням життєвої й естетичної платформи Лесі Українки можна вважати слова:

Завжди терновий вінець
буде кращим, ніж царська корона,
Завжди величніша путь
на Голгофу, ніж хід тріумфальний...

Підкреслимо двоїстість цієї суто романтичної декларації — естетизація страждання в парі з естетизацією боротьби — су-

то байронівський дуалізм. Байрон належав до улюблених поетів Лесі Українки, якого вона з захопленням читала й перечитувала, мріяла перекладати. "Ну вже я втну колись щось із Байрона, аж чортам жарко здається!" — писала вона в 1893 р. На жаль, ці плани не здійснилися — перекладено лише вірш "Коли сниться мені, що ти любиш мене" і уривок з "Каїна", Шматок "Манфреда", який Леся Українка обіцяє прислати матері в одному з листів 1898 р., не зберігся. В листал письменниці багато згадок про Байрона. То вона просить передати їй "Прометея" Байрона, то своє п'ятитомне зібрання творів англійського поета, то рекомендує видати у популярній бібліотеці "Чайлд Гаролда" і "Манфреда", то ділиться своїми враженнями від читання різних творів. Улюбленим твором Лесі Українки був "Каїн". Вона писала у 1898 р.: "Якось трапилось, що я досі ні в якому перекладі "Каїна" не читала і, певне, се ліпше, бо він зробив на мене найсвіжіше і найповніше враження, ніж всі інші поеми Байрона, що були раніш відомі з перекладів. І якими тепер мені мізерними здаються усі "московичи в Гарольдодом плаше"! Ні, з Байрона красти не можна, ним треба бути".⁴⁰ Леся Українка, отже, засуджує байронізм як епігонську моду. Водночас серйозний, високий стиль Байронових містерій вчувається і в філософських поезіях Лесі Українки, написаних вільним віршем, і в драматичних уривках, і в драмах на біблійні теми чи з історії перших християн.

У статті "Замітки про найновішу польську літературу" (1901), написаній для журналу "Жизнь", Леся Українка визначає головні мотиви або головні складові основи польської поезії кінця століття: „всі песимістичні течії світової поезії знаходять у ній свій відголосок: демонізм Байрона, який тяжіє до нірвани; пантеїзм Шелі, холодний космічний песимізм Леконт де Ліля і [Хозе]-Марія Ередіа, сатанізм Бодлера, надлюдська презирливість Ніцше, сум пересичення і набожність відчаю Верлена, моральний нігілізм Рембо, вічно страдаючий естетизм д'Аннунціо, безумний лунатизм Сар Пеладана, — все це, наче в дзеркалі, відображається в творіннях краківської школи поетів, сотворивши собі кумира з поетичної прози несамовито-натхненного Станіслава Пшибишевського"⁴¹. Треба сказати, цю характеристику можна поширити і загалом на естетичні течії в європейській поезії кінця минулого віку, не обмежуючи її лише польською літературою. Не випадково Леся Українка ставить на перше місце в цьому широкому ряду демонізм Байрона, його космополітичну світову

скорботу. І суть тут не в хронології, а в генетичній залежності естетичних шукань другої половини століття від його творчості. Разом з тим така позиція не означає, що письменниця зводить усього Байрона до демонізму, іншими словами, до "східних" поем. Можливо, як ніхто з українських її сучасників, Леся Українка розуміла багатогранність і складність Байрона. Їй самій найближчими були тираноборчі й ігromетейчні мотиви Байронової лірики, безперечно, ускладнені прометеїзмом Шевченка. Епіграфом до "Невільничих пісень" (1895) служить перша строфа знаменитого Шильйонського сонета Байрона. Загалом мотиви "Шильйонського в'язня", а разом з ним мотиви тюрми, ув'язнення як соціальної обставини життя цілого народу і як філософської категорії, особливо глибоко відобразилися в "Невільничих піснях", наприклад, у вірші "Хвилина розпачу" та інших. Немає прямих біографічних свідчень, що "єврейські" або "східні" мелодії Лесі Українки нав'язні Байроном. І все ж трагічні сюжети "Дочки Ісфая" і "Саула", які зустрічаємо і в Байрона, безперечно, не могли не позначитися на розробці таких же сюжетів у Лесі Українки. Те ж саме стосується орієнтальних образів і екзотичних пейзажів "Кримських спогадів" та "Весни в Єгипті".

Від Байрона походить не лише революційна прометеївська лінія в творчості української письменниці, а й меланхолійна, скорботна її лірика, "хворі примари" ("...налягли на серце чорні хмари / Лихого передчуття, душа моя вмира..."). А у вірші "Fiat Nox!" — "Хай згине тьма!", — як сама Леся Українка переклала цю назву, — химерно з'єднуються два старі байронічні та загалом романтичні мотиви — апокаліптичної візії і прометеївської боротьби з тираном:

"Хай буде тьма!" — сказав наш бог земний,
І стала тьма, запанував хаос...

Так починається вірш української поетеси, який за назвою і за логікою образів дуже нагадує байронівську "Темряву". Досить порівняти хоча б такі два уривки.

Байрон:

І ширився навкруг похмурий морок
І при останніх спалахах заграв
Зринали з темноти якісь химерні
Людські обличчя.

Переклад Д. Паламарчука

Леся Українка:

**Скрізь марища з хаосу виринали
Лиха зараза, голод, злидні, жах —
Несвітський жах усім морозив душу.
Голодні крики слухаючи й стогін,
Що виринали, наче зо дна моря,
З юрби великої і темної...**

Здається, в драматургії Лесі Українки немає якихось очевидних байронівських впливів чи запозичень. Але сам жанр драматичної поеми, п'єси для читання, а не для сцени, з яким експериментувала українська письменниця, великою мірою пішов у європейській літературі від Гете і, звичайно, від Байронових "Каїна", "Манфреда", "Неба і землі". Показово, що саме філософська й моральна проблематика визначають драматичні колізії таких творів, як "Руфін і Прісцилла", "В катакомбах", "Оргія", "На полі крові", "Йоганна, жінка Хусова" та інших.

У 1897 р. в одному з листів Леся Українка відзначає: "Я тепер читаю поему на саму сучасну тему — «Дон Жуан» Байрона". У своєму трактуванні образу Дон Жуана письменниця дотримується традиційної схеми Тірсо де Моліна й Мольєра, у фіналі якої статуя Командора карає спокусника й богохульника. Та цікаво, що й у Лесі Українки, як у Байрона, Дон Жуана фактично спокушено. Донна Анна розпалює в ньому честолюбство й заражає своєю ідеєю стати Командором. І ця спокуса виявляється фатальною для героя. Носій ідеї свободи, незалежності, він гине, переможений не так статуєю, як самим духом Командора, який, за словами авторки, втілював "консервативний принцип". Отже, старий, сюжет про Дон Жуана стає в трактуванні Лесі Українки філософською драмою.

Переклади з Байрона змінювалися, розвивалися з самою українською мовою й літературою. Байрон Навроцького Д° краю фольклоризований, позбавлений англійського колориту. Наприклад, так Навроцький відтворив рядки "Прометей":

Не схиливсь ти — і боровся
Сміливо за волю,
Не з покорою, а твердо
Ти взяв свою долю.
Тільки і зміг Зевс лукавий
З уст твоїх правдивих

Вирвати гарячий, смілий
Крик тяжкий, єдиний,
То була грізба страшная,
Паяючеє слова..

Пізніше Байрона перекладали і язичієм, і фольклоризували, й українізували, і населяли, як це робив Куліш, його світ гетьманами та кобзарями. Хоча з часом визначилася головна тенденція — до точності, до відповідності оригіналу. Водж час аналіз творів, які обиралися в різний час для перекладу, виявляє цікаві закономірності розвитку самої української літератури. Спочатку найбільший інтерес викликали тираненборчий "Прометей" і трагічні "Єврейські мелодії". В кінці століття їх змінили твори у "метафізичному" стилі — "Шильйонський в'язень", "Манфред", "Каїн", вірші "Сон" та "Темрява". Показово, що українські перекладачі цілком випустили з поля зору "східні" поеми, якими так захоплювався Пушкін і вся російська література. (Переклади "Парізіни" й Тяура", зроблені Навроцьким, не збереглися). Відповідно, в оригінальній літературі українського романтизму відсутня байронічна течія. Дух романтичної іронії, безперечно, торкнувся Тараса Шевченка, але походить не від Байрона, а з загального романтичного світовідчуття. "Дон Жуан" викликав інтерес лише наприкінці минулого століття, хоча, як зауважив Франко в "Галицьких образах": "Не Дон Жуан, усіх жіночих серць побідник, / Героєм наших днів, а продуцент, робітник". Нова епоха, специфічно українські обставини вимагали нового героя, нової, реалістичної естетики, яка утвердилася в творчості Франка і Лесі Українки.

Напередодні першої світової війни в українській, як і у всіх європейських літературах, почався художній переворот, пошук нової поетичної мови. В естетичних програмах різних авангардистських шкіл значилася боротьба з романтизмом, відкидали цей напрям і символісти. Однак і тоді з Байроном не було остаточно покінчено. Тому, скажімо, епатажний Григорій Чупринка бере своїм епіграфом до одного з віршів ("Шляхом життя") строфу Байрона, завжди близького всім тим митцям, які зважилися кинути виклик не лише естетичній а й суспільній нормі.

Справжній спалах інтересу до творчості англійського поета припадає на 20-і роки. З усіх так званих модерністських шкіл української поезії Байроном найбільше цікавилися неокласики, які в 1918—1920 рр. гуртувалися навколо журналу

"Книгар", а пізніше — навколо видавництва "Слово". Не випадково саме в декламаторі "Слова" за 1923 р- з'явився один з найвідоміших творів Байрона — вірш "Темрява" в перекладі Петра Стебницького. Невдовзі в книзі пам'яті видавця, публіциста і громадського діяча П. Стебницького, виданій "Словом" у 1926 р., Микола Зеров відзначив, що «Темрява» належить до кращих перекладів в українській літературі¹². Що ж стосується самих ТГяти неокласиків — Максима Рильського, Павла Филиповича, Миколи Зерова, Освальда Бургардта та Михайла Драй-Хмари, то байдужим до Байрона виявився лише останній. Найбільший теоретичний інтерес до англійського романтика виявляв П. Филипович. У 1924 р. "Слово" випустило легенду Івана Франка "Смерть Каїна" зі статтю Филиповича про генезу цього твору, а отже, творчість Байрона Наступного, 1925 р. "Слово" опублікувало поему Байрона "Каїн" у новому перекладі Євгена Тимченка з критико-біографічним нарисом Филиповича "Байрон". Ще в ті часи Максим Рильський та Освальд Бургардт зацікавилися октавами — формою "Дон Жуана" й успішно застосовували її у своїй поезії. Микола Зеров уже в ув'язненні (в кінці 1936 — на початку 1937 р.) переклав вірш Байрона "Поразка Сеннахериба".

Безперечно, можна б пояснювати інтерес неокласиків до Байрона винятково питаннями форми й теорії, пам'ятаючи про компромісність естетичної платформи Байрона, його класицистські устремління. Та була й глибша причина, яка привертала до Байрона українських літераторів різних естетичних поглядів. У час своєрідного ренесансу української літератури, який припав на 20-і роки, Байрон знову, як і тридцять років тому, виявився актуальним. Тоді він допомагав руйнувати в'язниці, тепер сприймався зовсім у новому ключі, в зв'язку з усвідомленням свободи, яке переживала українська культура.

У 1929 р. виходить "Мазепа" у вільному перекладі Дмитра Загула з передмовою Сергія Родзевича. Невдовзі переклад Загула перевидало львівське видавництво "Ізмарагд" з передмовою Є. Ю. Пеленського. 1929 р. в журналі "Життя й революція" (№ 1) опубліковано оригінальну поему Володимира Сосяри "Мазепа", загальний байронічний дух якої незаперечний. Нарешті, у 1931 р. виходить "Манфред" у перекладі М. Рошківського зі вступною статтю Миколи Корибута "На верховинах трагічного романтизму".

Науковий інтерес до Байрона стимулюється і "російським" впливом. У 1924 р. з'являється солідне дослідження Віктора

Жирмунського "Байрон і Пушкін", яке не лише демонструє оригінальний підхід з позицій формального аналізу, а й спонукає українських вчених проаналізувати впливи Байрона на українську літературу. Не випадково П. Филипович, який знав роботу Жирмунського про Байрона, у передмові до "Каїна" пише "Тема: *Байрон та українське письменство» — завдання окремої статті", немовби резервуючи цю статтю для себе на майбутнє. Як відомо, жорстоке майбутнє не дозволило Филиповичу здійснити цей задум, як і багато інших творчих планів.

Критичні праці про Байрона третього десятиліття нашого віку показують широкий діапазон суджень, серед них зростання очевидної вульгаризаторської лінії. Так, М. Корибут у 1931 р. вважає за потрібне підкреслити, що сприймає Байрона "в абсолютно новому світлі, переоцінюючи значення його творів". Він твердить протилежне тому, про що недавно писали Филипович чи Родзевич, а саме, що "твори Байрона не можуть претендувати на актуальність, вони зберегли лише історично-літературну й мистецьку вартість". Далі автор передмови конкретизує свою думку. Для нього поема "Манфред" — це "апологія відлюдного індивідуалізму і як така є органічно ворожий і навіть незрозумілий для нашої доби твір. Він вщерть насичений філософським безпорадним песимізмом і тому абсолютно не співзвучний нашій оптимістичній добі соціалістичного будівництва"⁴⁵. І хоча це був свого роду вирок, а сама "оптимістична доба" — хворобливою ілюзією, все ж у 1939 р. з'явилася ще одна книжка Байрона, "Трагедія" в перекладі Юрія Корецького, до якої ввійшли "Каїн" "Сарданапал" і "Потвора перетворена".

У повоєнні роки байронічні відлуння зникли з поезії Максима Рильського, однак письменник наближався до байронівської теми в численних статтях, особливо в тих, де характеризувалася творчість Пушкіна, Словацького, Міцкевича. Він прочитував впливи Байрона в "Беньовському" та "Дзядях". Причому, якщо для західноєвропейських письменників ХХ ст. Байрон, за словами Вірджинії Вулф, скидався на "пришельця з інших світів", то для М. Рильського — це був поет-вош, поет-громадянин, один з сучасників і "вічних супутників".

Звичайно, таке, як і будь-яке інше, соціальне визначення ролі Байрона так само було даниною часу і не може, вважатися повним. Нові переклади з Байрона, здійснені в 80-і роки ("Каш", "Шильйонський в'язень", уривки з "Дон Жуана" Миколи Кабалука, лірика — Дмитра Паламарчука і повний, довго-

зданий "Дон Жуан" Сави Голованівського), Значно розшири-
 читача про масштаби творчо** ан-

" 1 ! ^ ^ ³ інтересом і в наш час, хоча, безперечно, читаються по-рі*ному. < В Д в К поеми заворожують самим звучанням, красою нереальності, могуттю пристрастей і разом з тим сприймаються як прекрасна архаїка. Космогонічні містери бачаться необхідною ланкою європейського духовного і філософського гх>звитку.шропустивши \$ можна втратити важливі нюанси і в розумінні сьогоденного дня. Нарешті, сатири, іронічний "Дон Жуан Р. меланхолійна лірика, апокаліптичні в**ії "Неба і землі" вражають співзвучністю з думками й.йочуттями сучасної людини. В/усіх цих творах проступає ще одна актуальна ідея — роздуми про революцію, про природу влади взагалі і демократичної влади, яка не може автоматично стати абсолютним порядком від сваволі тих, хто править державою. Тому інтерес до Байрона не може вичерпатися. А саме тепер прийшов час заповнити всі важливі прогалини в українських перекладах Байрона, пам'ятаючи, що його творчість визначила один з переломних етапів естетичного розвитку європейських культур і органічно увійшла в українську літературу.

HAPI