



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Драматическая поэма как жанр зрелого творчества

Дж. Г. Байрона

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:
_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована

« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой литературы
и МОЛ _____ Маркова Т.Н.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-515/075-5-1
Сидоренко Юлия Александровна

Научный руководитель:
Сейбель Наталия Эдуардовна, д.ф.н.,
профессор

Челябинск

2017

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. Драматическая поэма: теоретический, культурно-исторический и биографические аспекты..... | 12 |
| 1.1 Драматическая поэма. Теоретические аспекты изучения..... | 12 |
| 1.2 Основные подходы к изучению зрелого творчества Дж. Г. Байрона..... | 23 |
| Глава 2. Поэтика жанра драматической поэмы в творчестве Дж. Г. Байрона..... | 43 |
| 2.1 Типология жанра драматической поэмы в творчестве Дж. Г. Байрона..... | 43 |
| 2.2 Традиции драматической поэмы в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона..... | 94 |
| Глава 3. Методические рекомендации по использованию материала дипломной работы в практике школьной работы..... | 105 |
| Заключение..... | 118 |
| Список использованной литературы..... | 125 |

ВВЕДЕНИЕ

Драматическая поэма как жанровая форма использовалась драматургами разных эпох на разных этапах развития литературы. В конце XVIII - начале XIX вв. она выступала одним из главных жанров в европейской литературе. Термином «драматическая поэма» выделялся тип стихотворно-драматических произведений, с преобладающей в них морально-философской проблематикой: «Натан Мудрый» Г. Э. Лессинга, «Дон Карлос», «Валленштейн» Ф. Шиллера. «Фауст» И. В. Гете был создан как драматическая поэма. В определении жанровой формы таких произведений также использовался немецкий термин «Lesedrama», то есть «драма для чтения» [14, с.49].

Драматическая поэма – специфический, сложный литературный жанр, включающий в себя свойства эпоса, лирики и драмы. Как жанровая форма она имела свои типологические свойства: в драматической поэме обязателен конфликт, в основе которого находится столкновение идей (драматический конфликт), стихотворная диалогическая форма с особой жанрообразующей функцией монологов, выделение одной проблемы или героя и структурообразующая функция ремарок. Все эти признаки направлены на раскрытие противоборства двух разных миропониманий. В содержании таких произведений, главным образом, отражаются общественные и исторические моменты народной жизни. В одних драматических поэмах конфликт проявляется как противоборство разных мировоззрений, а в других выражается в поступках героического характера (реальная историческая личность, герой легенды). В драматической поэме авторское присутствие наблюдается в событии истории или судьбе героя, являющихся рупором его идеалов и взглядов

Особо популярной драматическая поэма была в творчестве революционных романтиков (П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрона, А. Мицкевича и др.). Поэтами термин «драматическая поэма» применялся для того,

чтобы выделить специфическую жанровую природу произведений и отсутствие требования сцены.

Драматическая поэма наиболее ярко представлена в творчестве английского поэта Джорджа Гордона Байрона (1788-1824), который «вошел в историю английской и мировой литературы как самый влиятельный выразитель романтического мировоззрения» [20, с.104].

В нашей работе мы солидаризируемся с А. С. Ромм [45], которая рассматривает драматургическое наследство Байрона как два цикла: философские и исторические драмы.

Материалом для исследования послужили философские (драматическая поэма «Манфред» (1817), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821), исторические (трагедии «Марино Фальеро» (1820), «Сарданопал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821) драмы, а также лиро-эпическая поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809-1817).

Вслед за Н. Я. Дьяконовой [20;21;22] мы принимаем в данной работе следующую периодизацию творческого пути Байрона: первый период – 1806-1816 гг.; второй период – 1816-1824 гг.

Позднее творчество поэта соотносится с периодом его жизни в Швейцарии, Италии и Греции в 1816-1824 гг. Гонения Байрона со стороны буржуазно-аристократического общества, недовольного свободолобивым характером его поэзии, а так же разрыв с женой, явились причиной его вынужденного отъезда из Англии (25 апреля 1816 г.).

Эта перемена в личной жизни поэта совпала с кризисным моментом мировой общественной жизни. После победы над Наполеоном в 1815 г. роль европейского диктатора взяла на себя реакционная коалиция трех держав (Россия, Пруссия и Австрия) – Священный союз, искоренявший все, что в жизни европейского общества еще напоминало о революции.

Поэт горячо отзывался на национально-освободительные движения своего времени, ставшие центром притяжения всех прогрессивных и демократических сил в эпоху романтизма. Поэзии Байрона свойственна

борьба за утверждение утверждает права личности на свободу и за национальную независимость.

Обращение поэта к драматургии связано с углубленным пониманием трагического в жизни человека и общества. Сложность духовных поисков Байрона в особенно полной и глубокой форме нашла свое отражение в его драматических произведениях.

Поэт не рассчитывал на сценическое воплощение своих драматических произведений, но вместе с тем экспериментировал с их формами.

В драмах Байрона, как и в других произведениях, созданных в пору зрелого творчества поэта (1816-1824), были выражены наиболее важные проблемы его времени. В обобщенно-символической форме в них уже обозначен круг вопросов, которые будут разрабатываться позднейшим искусством XIX в.

Историческое значение драматических произведений поэта неразрывно связано с их художественной ценностью. Образы, представленные в его драмах, включают в себе мир мыслей и чувств, являющихся актуальными и для современного времени.

Драматургия Байрона явилась одной из самых значительных попыток создания «драмы идей» – жанра, который получил наибольшее распространение в драматургии конца XIX – начале XX вв. Несмотря на то, что его попытка построения «театра идей» не получила желаемого результата, творчество Байрона обозначило магистрالی, которым следовали драматурги последующих поколений. Драматические произведения поэта, истории которых находятся в близости к трагедиям Ф. Шиллера, оказали влияние на творчество прогрессивных драматургов конца XIX – начале XX вв. (Р. Роллан, Г. Ю. Ибсен, Д. Б. Шоу).

Результатом длительного и плодотворного изучения личности и творчества Байрона в отечественной и зарубежной филологической науке

стало существование к сегодняшнему дню более сотни исследований разного уровня на всех европейских языках.

Современные исследователи в целом в отличие от современников поэта-романтика отдают предпочтение именно его поздним произведениям, «находя значительными, смелыми, самобытными» [20, с.7]. Произведения позднего творчества Байрона обладает особенностью, вызванной изменениями в сознании поэта и его новыми художественными исканиями.

О жизни и творчестве Байрона выходило множество монографических работ в отечественном литературоведении – А. А. Елистратовой, Н. Я. Дьяконовой, М. С. Кургинян, И. А. Дубашинского, В. М. Жирмунского, А. А. Аникст, А. К. Виноградова, Р. Ф. Усмановой. Всех их объединяет желание сказать неисследованное о Байроне.

Важно отметить монографии Н. Я. Дьяконовой «Английский романтизм: проблемы эстетики» [20], «Лирическая поэзия Байрона» [22], «Байрон в годы изгнания» [21] и А. А. Елистратовой «Байрон» [24], где исследовательницы подробно рассматривают жизнь, поэтическое творчество и творческую судьбу поэта как выдающееся художественное явление, связанное с эпохой романтизма. Исходной идеей, которая объединяет их в отношении творчества Байрона, является идея о взаимодействии внешнего и внутренних миров, мира исторического, мифологического и личного как романтического столкновения полюсов в «в смятенном сознании» человека [20, с.104].

В исследованиях «Английский романтизм: проблемы эстетики» [20], «Лирическая поэзия Байрона» [22] и «Байрон в годы изгнания» [21] Н. Я. Дьяконова предлагает периодизацию творчества поэта, в которой находят отражение значимые этапы биографии Байрона. В работе «Лирическая поэзия Байрона» автор освещает важнейшие события жизни поэта, подробно рассматривает лиро-эпическую поэму «Чайльд-Гарольд» Байрона и дает характеристику его лирических мотивов в творчестве

зрелых лет. В монографии «Байрон в годы изгнания» [21] Н. Я. Дьяконова рассказывает о творчестве Байрона в годы его пребывания в Швейцарии, Италии, Греции (1816-1824), отмечая, что каждая из стран оставила глубокий след в его поэмах, лирике, драматургии и прозе. В эти годы достигает полной творческой зрелости, и его стремление служить освобождению человечества проявляется с особенной силой.

А. К. Виноградов в своем биографическом романе «Байрон» [15] пишет о жизни английского поэта-романтика Байрона. Сложная судьба поэта, ощущение катастрофичности и в мире, и в самом человеке, разочарование в действительности отразились в его творчестве. Он создал тип рефлектирующего героя: разочарованный мятежный индивидуалист, непонятый людьми страдалец, который бросает вызов всему миропорядку и Богу.

В исследовании А. М. Зверева «Звезды падучей пламень» [30] раскрывается значение свободолобивой поэзии Байрона, отразившей главные события европейской истории первой половины XIX века. В биографии А. М. Зверев подробно анализирует творчество поэта и дает анализ «байронического» героя, произведений поэта в контексте его жизненного пути. Исследователь отмечает, что все произведения Байрона пронизаны только лишь «мировой скорбью», идеями неодолимого одиночества, всеобъемлющего пессимизма.

И. А. Дубашинский в своей монографии «Джордж Гордон Байрон» [18] рассматривает романтическую поэзию Байрона в контексте социальной и духовной жизни начала XIX века. Большое внимание автор уделяет разбору идейно-художественного своеобразия лирики и поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда». В исследовании автор освещает огромную роль Байрона-революционного романтика в освободительных движениях начала XIX века, а также важнейших событий личной жизни поэта, нашедших отражение в его творчестве.

М. С. Кургинян в критико-биографическом очерке «Джордж Байрон» [33] рассматривает раннее и зрелое творчество поэта, подробно анализируя поэму «Паломничество Чайльд-Гарольда» и уделяя большое внимание вопросам драматургии Байрона, ее жанровым и стилистическим особенностям, ее соотношению с другими произведениями английского поэта и ее вхождению в культурно-исторический и литературный контекст Англии начала XIX в. Также в работе полно освещается биография поэта. Исследовательница дает анализ элементов классической и романтических поэтик, которые Байрон сочетает и переосмысливает в своих драмах.

Единственной специальной работой по драматургии Байрона в отечественном литературоведении являются научно-популярные очерки А. С. Ромм [45]. Автор исследует различные аспекты новаторства Байрона-драматурга и жанровую специфику его драм, рассматривает способы соединения в драмах Байрона политической проблематики, философской углубленности и символического психологизма. А. С. Ромм отмечает характерную байроновскую тему «страстей» «как единства добрых и злых устремлений человека» [45]. По мнению исследовательницы, философская основа трагического поэтического видения проявляется в «трагической уверенности в невозможности преодоления зла» и «стихийной надежды на победу над ними» [45, с.26]. С точки зрения автора работы, поэт ориентировался на классицистическую трагедию XVII и XVIII вв. «в построении своих исторических пьес, пытаясь привести их в соответствие с требованиями классицистической поэтики» [45, с.88]. Также исследовательница пишет, что «Байрон неоднократно обращался к жанру драмы, и мысль о создании трагедии владела его воображением задолго до появления его первого драматического произведения «Манфред» [45].

Однако А. С. Ромм почти не рассматривается поэтика драм и не затрагивается лиро-эпическая поэма «Паломничества Чайльд-Гарольда», в которой прослеживаются традиции драматической поэмы.

Таким образом, рассмотренные литературоведческие исследования намечают широкий круг проблемных вопросов и показывают перспективное направление изучения указанных драматических текстов.

Новизна нашего исследования связана с описанием поэтики философских (драматическая поэма «Манфред» (1816), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821), исторические (трагедии «Марино Фальеро» (1820), «Сарданопал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821) и выявлением жанровых признаков драматической поэмы в «Паломничестве Чайльда-Гарольда» (1809-1818) Дж. Г. Байрона.

Актуальность работы обусловлена необходимостью изучения жанра драматической поэмы в позднем творчестве Дж. Г. Байрона.

Гипотеза исследования – драматическая поэма – один из продуктивных жанров эпохи.

В своем исследовании мы опирались на труды таких теоретиков драматургии как В. М. Жирмунский, А. А. Аникст, а также на теоретические работы А. В. Михайлова, С. А. Коваленко, М. М. Числова, А. Г. Жакова, П. П. Быкова, в которых исследователи касаются вопроса о родовой принадлежности поэмого жанра.

С. А. Коваленко в своей работе «Поэма как жанр литературы» [31] отмечает, что в «поэтической драме» главенствует эпическое начало, а лирическое проявляется не через образ героя, а через систему объективированных образов. Исследовательница полагает, что фактом принадлежности «поэтической драмы» к поэмому жанру является отсутствие требований сцены, «их больше читают, чем ставят» [31, с.6].

Н. А. Гуляев в монографии «Теория литературы» [17] отмечает, что для драматической поэмы «характерна диалогическая форма, что дает некоторым исследователям основание относить ее к драматургии», но «большинство теоретиков усматривают в драматической поэме господство эпического начала» [17, с.126]. Таким образом, по его мнению, она находится на границе между эпосом и драмой.

А. Г. Жаков в монографии «Современная советская поэма» [25] пишет, что «в драматической поэме преобладает лирическое либо лироэпическое начало над драматическим» [25, с.12]. Это указывает на принадлежность драматической поэмы к лирическому роду.

В данной работе мы разделяем точку зрения Л. П. Григорьевой, которая в диссертации «Драматическая поэма в якутской литературе: Композиция и система образов» [16] определяет драматическую поэму как «сложный синтетический жанр, включающий в себя свойства всех трех родов литературы – эпоса, лирики и драмы», в котором «обязателен конфликт, основанный на противоборстве идей (драматический конфликт)», «стихотворная диалогическая форма, где особая жанрообразующая функция отводится монологам», а также «характерна особая структурообразующая функция ремарок» [16]. По мнению Л. П. Григорьевой: «Все эти свойства, главным образом, направлены на раскрытие особого содержания – противоборства двух разных мировоззрений» [16].

Для решения поставленных задач и проверки исходных положений были использованы историко-литературный, структурно-описательный и сравнительно-типологические методы.

Цель работы: рассмотреть жанровые особенности драматической поэмы в зрелом творчестве Дж. Г. Байрона.

Задачи работы обусловлены её целью:

- 1) дать понятие драматической поэмы и определить её жанровые особенности
- 2) рассмотреть основные подходы к изучению творчества Дж. Г. Байрона
- 3) дать типологию жанра драматической поэмы в творчестве Дж. Г. Байрона
- 4) выделить традиции драматической поэмы в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона

5) предложить методическую разработку факультативного урока по литературе для учащихся 9 классов.

Объект исследования – поздние драматические произведения Дж. Г. Байрона.

Предмет исследования – драматическая поэма как жанр зрелого творчества Дж. Г. Байрона.

Структура исследования включает введение, три главы, заключение и список используемой литературы.

ГЛАВА 1

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

1.1 Драматическая поэма. Теоретические аспекты изучения

Изучение теории жанра связано с историей его развития. М. М. Бахтин утверждал: «Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [12, с.122]. Из этого следует, что изучение драматической поэмы как жанровой формы возможно лишь через рассмотрение ее развития в европейской литературе XVIII-XIX вв., когда она была одним из ведущих литературных жанров.

Впервые термин «драматическая поэма» в его английском варианте (a dramatic poem) был употреблен в XVII в. Д. Мильтоном в «Самсон-борце» (1671), но распространение термин и тип, относящихся к нему произведений, получили только через сто лет в поэмах «Натан Мудрый» (1779) Г. Э. Лессинга, «Дон Карлос» (1787), «Валленштейн» (1799) Ф. Шиллера и др. [51, с.100-101]. Данным термином определялись стихотворно-драматические произведения, в которых главенствовала морально-философская проблематика [16]. В обозначении их жанровой формы также применялся немецкий термин «Lesedrama» (драма для чтения) [16, с.49].

Расцвет драматической поэмы в европейской литературе связан с утверждением романтизма. Широкую популярность данная жанровая форма обрела в творчестве революционных романтиков (П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрона, А. Мицкевича и др.). Поэты драматизировали лирическую, лиро-эпическую и романтическую поэмы с целью решения важных

общественно-политических вопросов. В лирической и лиро-эпической поэмах они уделяли значительное внимание судьбам человечества и законам мироздания, а также переломным моментам жизни человека. В романтической – внутренним жизненным конфликтам персонажей. Используя драматизацию, поэты стремились передать свое отношение к конфликтам, происходящим в обществе. Это позволяло авторам в их произведениях использовать образы особой художественной структуры, которая не исключала уход в прошлое и сокрытие авторских воззрений, опираясь не на точное историческое событие, а на миф, библейскую легенду, предание, предоставлявших большую свободу для развертывания сюжета произведения, а также давало возможность сделать положительного героя рупором своих идеалов и воззрений [55, с. 101].

Появление драматической поэмы как жанровой формы связано с развитием драматургических жанров, находящихся в центре внимания литературных деятелей эпохи Просвещения. Одновременно с созданием художественных произведений драматурги XVIII в. занимались осмыслением жанра драмы.

Всестороннее исследование теория драмы получила во Франции и Германии, являвшимися центрами идеологии и философии просвещенной Европы. Начало реформы драматургии было положено Вольтером, одним из крупнейших французских «просветителей» XVIII в., главой «философов» нового буржуазного общества. Вопросы драматургии были рассмотрены в «Философских письмах об англичанах» (1732), «Веке Людовика XVI» (1751), «Философском словаре» (1764) и других его трудах. Автором теории драмы того времени считают французского писателя, философа-просветителя и драматурга Д. Дидро. Его взгляды на драматическое искусство заключены в работах «Беседы о «Побочном сыне» (1757), «О драматической поэзии» (1768) и «Парадоксе об актере» (1773). Они освободили драму от строгого классицистического канона. Обобщил и наиболее полно проанализировал теорию драмы немецкий

теоретик Просвещения Г. Э. Лессинг в «Гамбургской теории» (1767-1768) [4, с. 392].

Н. П. Гуляев, называя «Натана Мудрого» (1779) Г. Э. Лессинга первым образцом драматической поэмы [17, с.123]. Произведение Лессинга «оказалось весьма специфичным в том смысле, что построено было не на противопоставлении характеров, а на столкновении идей» [55, с.101]. В поэме автор противопоставляет воззрения Натана Мудрого, главного героя, испытывающего внутренние конфликты, мыслям представителей различных религиозных убеждений. Его герой в своих диалогах пропагандирует гуманистические, демократические идеи. Являясь рупором взглядов самого поэта, Натан Мудрый выступает за свободу личности и единство народов. Лессинг сосредотачивает внимание в своем произведении на борьбе идей в виде «диспута» огромных масштабов [17, с.123]. М. М. Филлипов пишет, что определение Г. Э. Лессинга «Натана Мудрого» «драматическим стихотворением» (поэмой), преследовало цель исключить к нему требования сценического искусства». [53]. Исследователь отмечает: «<...> Исторический и бытовой колорит, хотя и сохраненный в поэме, был делом второстепенным. Лессинг желал создать и создал типы универсально-человеческие, в которых наглядно выражаются различные проявления и стороны религиозного и нравственного чувства» [53].

В Германии драматическая поэма как жанровая форма получила развитие в творчестве веймарских классицистов Ф. Шиллера и И. В. Гете.

Отход Шиллера от штюрмерских идеалов отразился на структуре драматического произведения, которая получила развитие за счет лирического и эпического начала [17].

Вследствие вышеназванного Шиллер определил жанр «Дона Карлоса» (1787) и «Валленштейна» (1799) как «драматическая поэма». Поэт пишет: «Мой долг – изображением инквизиции отомстить за поруганное человечество и обнажить ее язвы у позорного столба. Пусть из-

за этого мой «Карлос» не увидит сцены, но я хочу пронзить кинжалом породу людей, которых до сих пор задевали только мимоходом» [17]. В поэме представлены современные поэту взгляды посредством выражения мыслей и чувств героев, оторванных от реальных исторических событий. Столкновение идеалов Просвещения с действительностью, обращение в поэме к сильным характерам и общественным потрясениям определили драматизм «Дона Карлоса» с образом благородного маркиза Позы [35].

В «Валленштейне» поэт изображает наполненный драматизмом переход главнокомандующего войсками императора на сторону противника. В противопоставлении образа Валленштейна альтруистическому энтузиасту Максу заключается нравственный конфликт драматической поэмы, который Шиллер считает основой трагического [35].

Бессмертное произведение Гете «Фауст» (1774-1831) несмотря на то, что по форме написано для сцены, особенно сложно для сценического воплощения. А. А. Аникст считал, что «хотя, по всей видимости, «Фауст» – произведение драматическое, критике принято видеть в нем не драму в общепринятом смысле, а скорее драматическую поэму». «Фауст» соединяет в себе черты лирики, эпоса и драмы: написан в виде монологов и диалогов, речи героев напоминают лирические стихотворения, а обширность действия придает произведению эпическую глубину» [3, с.356].

В своей работе «Теория драмы на Западе в I половине XIX в. Эпоха романтизма» А.А. Аникст пишет: «В драмах английских романтиков получили яркое выражение типичные для этого литературного направления мотивы: острое чувство драматизма жизни, признание трагизма неотвратимым элементом действительности, могучая сила страстей, исключаящих компромиссы со сковывающими нормами морали, решительный протест против уз, налагаемых цивилизацией на человека, трагизм любви, презрение к обывательской повседневности. <....> Драма

была не просто стихотворной, но поэтической по самому отношению к миру. Вместе с тем новаторство поэтов-романтиков в драме сказалось в том, что, имея такой высокий образец, как Шекспир, они шли иным путем. Знаменательно, что английские романтики многое восприняли от Гете и Шиллера. Поэзия чувства сочеталась у них с поэзией мысли, нередко в ущерб действительности драмы» [3, с.232]. Также исследователь утверждал, что «если сценические качества не удовлетворяли, может быть, требованиям зрелищности, то это отнюдь не означало отсутствие драматизма» [43, с.233].

В английской литературе драматическая поэма наиболее ярко представлена в творчестве великого поэта-романтика Дж. Г. Байрона (драматическая поэма «Манфред» (1816), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821); трагедии «Марино Фальеро» (1820), «Двое Фоскари» (1821), «Сарданапал» (1821).

С целью исследования истории развития драматической поэмы более подробно остановимся на его двух «философских» драмах («Манфред», «Каин») [45]. В них Байрон представляет «особый, трагический вариант романтического мифа о рае» [15, с.255].

В. М. Жирмунский, рассуждая о «Манфреде» (1817), указывает, что «следуя примеру «Фауста» Байрон создает новый поэтический жанр философской лирической драмы. В центре такой драмы, как и в лирической поэме, стоит герой, словами которого говорит поэт» [28, с.221].

В основе поэтического строя «Манфреда» – монолог. В драматической поэме Байрона передана трагедия героя-индивидуалиста, волшебника и ученого Манфреда, постигшего тайны природного начала, но разочаровавшегося в познании. Герой полагает, что знание, достигаемое благодаря разуму, лишь увеличивает человеческие скорби. Манфред разрывает все связи с обществом и молит подвластных ему духов о забвении. Финал «Манфреда» трагичен – герой умирает в одиночестве.

Это произведение с единственным действующим лицом. В своем произведении поэт обращается к условным образам (образы судеб, духов, альпийского охотника и т.д.), которые отражают различные грани души Манфреда [45].

Мистерия «Каин» (1821), в которой развивается развернутая в «Манфреде» «богоборческая» тема, представляет собой вершину развития драматургии английского поэта-романтика. Трактровка Байрона известной библейской легенды о братьях Каине и Авеле пронизана стихией бунта против мирового порядка, вступающим в противоречие с требованиями разума. В мистерии «Каин» новое, по сравнению с «Манфредом», обнаруживается в диалогической структуре мистерии, в исполненных драматизмом конфронтациях. Основной мотив «Каина» заключается в борьбе за право человека на свободу своего разума и бунте против несправедливости мира. В «Манфреде», в отличие от «Каина» поэтическая тема получила развитие через острейшие столкновения.

Байрон не рассчитывал на постановку своих драматических произведений, но вместе с тем постоянно экспериментировал в формах драматургического творчества, создавая новые произведения. Это внимание к вопросам формы драмы свидетельствует о серьезном отношении поэта к драматическому искусству [2].

На русский язык драмы Байрона переводили И. А. Бунин («Манфред», «Каин», «Небо и Земля»), Г. А. Шенгели («Марино Фальеро», «Сарданапал»), Е. Ф. Зарин («Манфред», «Каин», «Двое Фоскари», «Сарданапал»), А. Л. Соколовский («Марино Фальеро», «Двое Фоскари», «Сарданапал») и др.

Переводы Бунина показывают произведения Байрона «Манфред», «Каин», «Небо и Земля» как «своеобразную драматическую трилогию» и являются образцами высокого переводческого искусства начала XX вв. [39, с.15].

Л. И. Никольская в своем автореферате «Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX – начала XX вв.», определяя Манфреда выразителем мыслей самого автора на общественное устройство, пишет, что Бунин в своем переводе точно отражает особенности поэтического стиля Байрона. По мнению Никольской противопоставление образа героя «окружающему его миру Зла, символом которого является мрак и кровь», ярко воплотилось в переводе Бунина, «особенно в лексических лейтмотивах и эпитетах цвета». Кроме того, исследовательница отмечает контрасты, отражающиеся в передаче образов пейзажа, «поскольку они не только раскрывают мысли, чувства и судьбу Манфреда, но и служат воплощением идейно-философского замысла произведения» [39, с.13-14]. «"Каин" – это трагическая исповедь великого английского поэта о времени и о себе», – продолжает в своей работе Никольская. – Отсюда накал горечи и негодования, беспощадная публицистичность, высокая риторика, лиризм и живописность изобразительных средств. Байрон соединяет лаконизм и афористичность, динамику и драматизм диалогов с развернутыми периодами монологов, с их патетикой и многокрасочностью образов. Особенности поэтического стиля Байрона нашли высокохудожественное воплощение в русском переводе И. Бунина» [39, с.15]. По мнению Никольской в мистереи «Небо и Земля», в которой продолжается «богоборческая» тема «Каина», Бунин в стилистике своего перевода отражает «синтез романтического и классицистического начал», свойственные драматическому стилю Байрона [39, с.16].

В настоящее время единого определения термина «драматическая поэма» не существует. Драматическая поэма остается наименее изученной жанровой формой. Как типологическая разновидность поэмы она нашла отражение в работах Н. А. Гуляева [17], С. А. Коваленко [31], М. Числова [58], А. Г. Жакова [25], Л. П. Быкова [14], Г. П. Хорошко [51], Л. П. Григорьевой [16], где исследователи касаются вопроса о родовой принадлежности поэмы.

С. А. Коваленко в своей работе «Поэма как жанр литературы» [31] отмечает, что в «поэтической драме» главенствует эпическое начало, а лирическое проявляется не через образ героя, а через систему объективированных образов. Исследовательница полагает, что о ее принадлежности к поэмному жанру «красноречиво свидетельствует тот факт, что в большинстве своем эти произведения органично вошли в культуру художественного слова, но не всегда входят в сферу искусства сценического, их больше читают, чем ставят, воплощая в сценические образы».

«Для нее характерна диалогическая форма, что дает некоторым исследователям основание относить ее к драматургии. Однако большинство теоретиков усматривают в драматической поэме господство эпического начала», – пишет Н. А. Гуляев в своей монографии «Теория литературы». По его мнению, драматическая поэма находится на границе между эпосом и драмой [17, с.126].

А. Г. Жаков в своей монографии «Современная советская поэма» указывает на принадлежность драматической поэмы к лирическому роду, указывая, что «в драматической поэме преобладает лирическое либо лироэпическое начало над драматическим» [25, с.10].

М. М. Числов пишет, что «будучи синтетическим жанром, поэма открыта и для лирики, и для эпоса, и для драмы», которые находят в ней место «только на путях последовательно поэтической образности, которая является движущей силой поэмы» [58, с.51].

Точку зрения Числова о тройственной родовой принадлежности драматической поэмы разделяет белорусская исследовательница Г. П. Хорошко в статье «Драматическая поэма как жанр литературы (теоретический аспект)»: «Драматическая поэма – это особая, специфическая, смешанная форма поэзии, один из видов поэмного эпоса, синтезирующий в своей основе драматическое и лиро-эпическое начало» [51, с.107].

В данной работе мы солидаризируемся с Л. П. Григорьевой, которая в диссертации «Драматическая поэма в якутской литературе: Композиция и система образов» определяет драматическую поэму как «сложный синтетический жанр, включающий в себя свойства всех трех родов литературы – эпоса, лирики и драмы», в котором «обязателен конфликт, основанный на противоборстве идей (драматический конфликт)», «стихотворная диалогическая форма, где особая жанрообразующая функция отводится монологам, сосредоточенности на одной проблеме или герое», а также «характерна особая структурообразующая функция ремарок» [16]. Исследовательница пишет: «Все эти свойства, главным образом, направлены на раскрытие особого содержания – противоборства двух разных мировоззрений. Содержание драматических поэм в основном отражает общественные и исторические моменты из жизни народа. При этом в одних драматических поэмах внимание акцентируется на вопросах общественного сознания, и конфликт разворачивается как острое противоборство разных миропониманий; в центре других – героический характер (реальная личность, герой легенды, сказки), проявляющий себя в поступках. В драматической поэме присутствие автора проявляется в лирико-драматическом характере раскрытия темы, где судьба реального героя или историческое событие выступают главным мотивом размышлений поэта о Жизни и Времени. При этом автор присутствует, не являясь действующим лицом» [16].

По мнению Григорьевой, к внешним жанровым признакам драматической поэмы относится «стихотворная форма и диалог», а к внутренним – «принцип конфликтного изображения действительности, выраженный в конфронтации идейных тезисов и антитез» [16].

Г. А. Червяченко, отмечая тяготение к монологу как жанровую черту драматической поэмы, пишет о значении в ней диалога: «Диалог несет идейную нагрузку. В нем не столько выясняются характеры в данной ситуации, сколько сталкиваются противоборствующие идеи. <...> Поэтому

и взаимосвязанные в диалоге высказывания тяготеют к монологической форме» [57, с.166].

В отношении сценической состоятельности или несостоятельности драматической поэмы Л. П. Быков высказывал мнение, что «плакатно заостренная форма лирических монологов, реплик, разговоров с действующими лицами автора или лирического героя – вот причина того, что драматическую поэму определяют как «Lesedrama», то есть «драма для чтения» [14, с.49].

В данной типологической разновидности поэмы представлен психологический, мировоззренческий конфликт, где противоречия из области объективного переносятся в условный простор души драматического героя, вследствие чего внутренний драматизм характера имеет большее значение, чем драматизм внешний, проявляющийся в столкновении с другими персонажами [14].

Авторы драматических поэм в своих произведениях обращали внимание на персонажей с ярким естеством, которые проявляли себя в критических моментах жизни. Отмечая эту особенность, Н. А. Гуляев пишет: «Драматическая поэма повествует, как правило, о трагической судьбе незаурядных личностей, что сближает ее в тематическом плане с трагедией» [17, с.137].

Значимую функцию в драматической поэме выполняют авторские ремарки. М. И. Мещерская дает следующее определение термину «ремарка»: «Ремарка (от франц. *remarque* – замечание, пояснение) – краткое указание или пояснение автора, описывающее поступки героев драматического произведения, интонацию их речи и жесты, обстановку действия («побочный» текст в драматическом произведении, дополняющий и уточняющий основной текст – высказывания персонажей). Р. выражают авторскую оценку происходящего, его видение. Как правило, даются в скобках» [37, с.187].

Основными функциями ремарки можно считать: комментирование; сообщение дополнительных условий; прояснение смысла; указание мест действия; указание время действия; раскрытие психологического состояния; указание на simultaneity (одновременность) [59]. Также в драматическом тексте помощью ремарок может быть выражена контекстуальная ирония. Чаще всего ремарки такого типа используются при отсутствии формальных показателей, признаков иронии, а также в тех случаях, когда автор не уверен, что высказывание будет воспринято как ироническое. В драматической поэме ремарки нацелены восполнять отсутствие авторского повествования и ориентированы на читателя, а не на театральное воплощение, поскольку подвергаются авторской оценке, не передаваемой театральными средствами [16].

Из вышесказанного следует, что трудность в определении жанровых признаков драматической поэмы связана с тройственной природой ее родовой принадлежности. Преобладание в поэме эпического свойства не исключает лирического начала. Также исследователями в драматической поэме отмечаются элементы драматургии. Формирование данной типологической разновидности поэмы происходило в условия сближения всех трех родов литературы (эпоса, лирики и драмы).

Важно отметить, что в критической литературе к одним и тем же произведениям применяются различные жанровые наименования: «драматическая поэма», «поэтическая драма», «драматическое стихотворение», «трагедия» и др., что вызывает трудность в их изучении. Например, «Натан Мудрый», Г. Э. Лессига, которого сам создатель называл «драматическим стихотворение», в критической литературе определяется термином «драматическая поэма», что, в сущности, соответствует авторскому замыслу. «Драматическая поэзия, – пишет Друганов, – сама по себе, вне сценического воплощения, является в некотором смысле театром, то есть зрелищем и действием. Но, разумеется,

театром особого рода, театром, так сказать, на подмостках воображения, зрелищем и действием в сфере внутреннего представления» [19, с.187].

Также необходимо разграничивать понятие «драматическая поэма» с близкими и родственными ему «стихотворная драма», «драма в стихах» и др. Драматическая поэма, как и стихотворная драма, характеризуется драматизированным способом подачи событий в произведении, основанном на общественном, личностном конфликте, а также структурой, построенной на действии, воплощенном в монологах, диалогах персонажей, ремарках. Отличие данных понятий состоит в том, что в произведениях, которые определяются стихотворной драмой, преобладает лирический элемент, по сравнению с драматической поэмой. Они драматургические в своей основе, а драматическая поэма не рассчитана на сценическое воплощение. Таким образом, драматическая поэма и стихотворная драма отличаются преобладанием эпического и лирического начала [19].

1.2 Основные подходы к изучению зрелого творчества Дж. Г. Байрона

Судьба Джорджа Гордона Байрона (1788-1824 гг.), воплотившая в себе противоречивую атмосферу эпохи романтизма, явилась ярчайшим примером того, как может быть сложен путь в жизни и творчестве поэта. Великий английский поэт вошел в литературный процесс в период осмысления Европой последствий французской революции конца XVIII века, которые вступали в конфронтацию с альтруистической программой Просвещения.

А. С. Пушкин различал два периода его литературной деятельности. В первом, ярком, по мнению поэта, периоде, когда Байрон был «пламенным демоном» поэт выделял «Гяура», относящегося к «восточным

поэмам», «Паломничество Чайльд-Гарольда», I-II песни «Дон-Жуана»; во втором, зрелом периоде, – продолжение «Дон-Жуана», а также драматические произведения, не исключая «Каина» [48].

На сегодняшний день в отечественном литературоведении предложено несколько периодизаций жизни и творчества Байрона. По установившейся традиции эволюция творчества английского поэта-романтика изучается в рамках биографической схемы: Лондонский период (1806-1816 гг.) – Швейцарский период (1816-1817 гг.) – Итальянский период (1817-1823 гг.) – Греция (1823-1824 гг.).

Именно такой план был избран в работах В. А. Лукова [36], Л. В. Сидорченко [47]., Н. П. Михальской [38]., Г. В. Аникина [38]. Аналогичный принцип рассмотрения творческого пути Байрона утвердился и в практике вузовского образования.

В учебном пособии М. Е. Елизаровой [23] творчество Байрона представлено тремя периодами (первый – 1807-1809 гг.; второй – 1809-1817.; третий – 1818-1824 гг.) Исследовательница отмечает: «В первый период творчества поэт находился ещё под влиянием классицистической поэзии. Во второй период он выступает как вполне оригинальный поэт-романтик. В третий, последний период творчества Байрон выступает как реформатор английского поэтического языка и один из зачинателей критического реализма XIX века» [30].

Вслед за Н. Я. Дьяконовой, рассматривающей творчество поэта в своих монографиях «Английский романтизм: Проблемы эстетики» [20], «Лирическая поэзия Байрона» [22], «Байрон в годы изгнания» [21], мы принимаем в нашей работе следующую периодизацию творческого пути Байрона: первый период – 1806-1816 гг.; второй период – 1816-1824 гг.

Основанием такого подхода к периодизации литературной деятельности Байрона является отражение значимых этапов биографии поэта: период раннего творчества до отъезда из Англии в 1816 г. и годы его пребывания в Швейцарии, Италии и Греции (1816-1824 гг.).

К первому периоду творчества Байрона Дьяконова относит создание лирического сборника «Часы досуга» (1807), сатиры «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), стихотворного трактата «На темы Горация» (1811), сатиры «Проклятие Минервы» (1811), переводов Греческих песен (1811-1812 гг.), «Замечания о ромейском или новогреческом языке» (1811), сборника любовной лирики «К Тирзе» (1811), стихотворения «Ода авторам билля против разрушения станков» (1812). Затем Дьяконова обозначает написание поэтом I-II песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809-1810) и цикла «восточных поэм» (1813-1816 гг.), ставших итогом путешествия поэта в 1809-1811 гг. В цикл вошли такие поэмы как «Гяур» (1813), «Абидосская невеста» (1813), «Корсар» (1814), «Лара» (1814), «Осада Коринфа» (1816), «Паризина» (1816). Кроме того, исследовательница выделяет сатиру «Вальс» (1812), балладу «Поездка Дьявола» (1813), Наполеоновский цикл стихов (1814-1816), цикл стихов «Еврейские мелодии» (1814-1815), «Стансы к Августе» (1816), последнее написанное поэтом стихотворение в Англии и другие произведения.

По мнению Дьяконовой, несмотря на романтическую направленность в произведениях раннего периода творчества, когда поэт обращается к жанру сонета, стансов, посланий и др., сохраняется классицистическая устремленность [22]. Данную точку зрения подтверждает обращение поэта к оде, свойственной классицистической литературе. Борьба классицизма и романтизма в литературе начала XIX века стала явной в тех изменениях, которым подверглись традиционные жанры лирики. Так, «Ода авторам билля против разрушения станков» (1812), тематически связанная с речью Байрона в парламенте в феврале 1812 г., отразила глубокие личные переживания поэта [33, с.102-103].

Начало второго периода творчества Байрона определяется его отъездом из Англии в 1816 году, когда он отправляется в добровольное изгнание (Швейцария, Италия и Греция).

К «швейцарским» произведениям поэта Дьяконова относит III-ю песню лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1816), поэму «Шильонский узник» (1816), стихотворения «Сонет к Шильону», «Сон», «Тьма», «Прометей», «Стансы к Августе», «Послание к Августе» (1816), «Песнь для луддитов» (1816), а также первые две части драмы «Манфред» (1816).

Во время пребывания в Италии (1817-1823 гг.) Байрон создает третью часть драмы «Манфред» (1817), «шутливую» поэму «Беппо» (1817), стихотворение «Жалоба Тассо» (1817), IV песню лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1817-1818), сатирическую поэму «Дон-Жуан» (1818-1823), оду «Ода к Венеции» (1818), драматическую поэму «Мазепа» (1818), стихотворение «Стансы» (1819), поэму «Пророчество Данте» (1819), переводы отрывка «Франческа да Римини» Данте, первой песни «Морганте» А. Пульчи (1820), политические сатиры «Видение суда» (1821), «Ирландская аватара» (1821), «Бронзовый век» (1823), драмы «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821), «Двое Фоскари» (1821), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821), стихотворную повесть «Остров» (1823) и др.

Завершается поздний период в Греции, где перед смертью Байрон создает стихотворения «греческого» цикла, в котором исследовательница выделяет «Песнь к сулиотам» (1823), стихотворный отрывок «Из дневника в Кефалонии» (1823) и стихотворение «В тот день, когда мне исполнилось тридцать шесть» (1824).

Прозаическим наследием Байрона являются его критические заметки, отрывки из дневников и письма, писавшиеся поэтом в течение всей жизни.

Таким образом, произведения позднего периода творчества поэта обладают особенностью, обозначенной изменениями в сознании Байрона и его новыми художественными исканиями (сатирическая поэма «Дон-Жуан», исторические драмы, философские драмы (мистерии) и др.).

Однако элементы «классического искусства прекрасной разумности», правильность которых «будет ограничивать болезненный субъективизм и поглощенность собственными страстями», сохраняются в произведениях поэта на протяжении всей его литературной деятельности [21, с.152]. Также велика роль поэта как реформатора языка английской поэзии и прозы. Дьяконова пишет: «По убеждению Байрона, достоинством серьезной поэзии может быть лишь высокое, изложенное языком, гармонизирующим с таким содержанием: комическое и низкое начала в такой поэзии не допускаются. Они уместны в сатире или прозе» [21, с.177].

Более подробно рассмотрим произведения позднего периода творчества Байрона, которые «представляются наиболее значительными, смелыми, самобытными» [21, с.7].

Гонения Байрона со стороны реакционных кругов английского общества, недовольных его бунтарской поэзией, а также разрыв с женой Анной Мильбанк, явились причиной его отъезда из Англии. «С 25 апреля 1816 г. поэт оказался на положении политического изгнанника, и ему уже не суждено было вернуться на родину», – пишет Н. А. Развадовская [44, с.7].

Уехав из Англии в 1816 г., Байрон поселяется в Швейцарии, близ Женевы. Здесь он знакомится с поэтом П. Б. Шелли. Именно дружба с Шелли, обладающим глубокими познаниями в философии, оказала благотворное влияние на мировоззрения поэта [44]. Оба поэта выступали против старых феодально-деспотических порядков, однако, несмотря на общность политических взглядов, Байрон не разделял идеи утопического социализма Шелли [45].

Во время пребывания в Швейцарии (с мая по октябрь 1816 г.) поэт много писал. Как и в ранний период, его литературному творчеству было свойственно жанровое разнообразие. Почти сразу он приступает к созданию III-ей песни лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1816).

Гнетущие размышления Байрона о своей жизни были тесно связаны с раздумьями о судьбах человечества и попытками познать тайны создания вселенной [33]. Выражение эмоций, охвативших поэта после вынужденного отъезда из Англии, ярко отразились в двух лирических стихотворениях, посвященных сестре, – «Стансы к Августе» и «Послания к Августе» (1816). В постигшей Байрона личной драме, любовь сестры Августы, явилась радостью для поэта. Это суждение подтверждают строки стихотворения «Стансы к Августе» (1816): «Два мира мне оставлены судьбою: / Земля, где я скитаюсь, дом – с тобою» [10, 105]. Однако размышляя о своей дальнейшей судьбе поэт, заключает: «А будущее – что мне? Пусть оно / Моей о нем не требует заботы. / Я пережил себя уже давно...» [10, 108]. М. С. Кургинян пишет о стихотворениях Байрона, посвященных сестре: « <...> в них мотивы скорби и одиночества сочетаются с выражением воли поэта к сопротивлению <...> но сопротивление это кажется ему бесперспективным, так же как и вся его последующая жизнь, с которой можно примириться, но от которой нечего ждать» [33, с. 86].

В это же время поэтом были созданы стихотворения «Сон» и «Тьма», в которых поэт-романтик с особенной глубиной раскрывает свои переживания. В стихотворение «Тьма» (1816) отчаяние, которым охвачен поэт, отражено в апокалипсической картине гибели всего живущего на земле. Лирическое произведение проникнуто мотивами безысходности и усталости [33, с. 86]. В этом стихотворении показаны не только мучения обреченного на гибель человечества, но и пробуждение у последних людей лишь ускоривших их смерть животных инстинктов. Апокалипсическую тему Байрон продолжит в своем позднейшем творчестве – во II песне «Дон-Жуана», в которой люди, потерпевшие кораблекрушение, из-за голода становятся людоедами и в заключительных сценах мистерии «Небо и Земля» [21, с. 128-129]. Стихотворение «Сон» (1816) было написано белым стихом, не свойственным классицистической поэзии. В нем Байрон

подражает Вордсворту, «начиная от использованного размера и кончая его общим автобиографическим характером» [22, с. 42]. В стихотворении поэт вспоминает о своей юности и первой любви, оставшейся без ответа, к Мэри Чэворт. Дьяконова замечает: «Избранная Байроном форма сновидения вполне оправдывает фрагментарность его рассказа. <...> Каждая строфа – словно главка печальной повести о себе. <...> В этом стихотворении Байрон выходит за пределы поэзии своих дней и в известном смысле за пределы собственной поэзии; разрыв с господствующей литературной традицией оказался здесь настолько смелым, что в дальнейшем поэт нередко возвращается к образцам более испытанным и проверенным» [21, с. 42].

К числу «швейцарских» произведений поэта относится поэма «Шильонский узник» (1816). Это первая поэма Байрона, главный герой которой представляет собой общественного деятеля, борьба которого связана с прогрессивными воззрениями его народа, а не одинокого бунтаря. «Шильонский узник» написан Байроном под впечатлением от посещения Шильонского замка, где в 1530-1563 гг. был заключен республиканец, швейцарский патриот Франсуа Бонивар. Главный мотив произведения – глубокое сочувствие мучениям Бонивара, который вместе с близкими людьми готов жертвовать собой ради своих убеждений. После освобождения герой с сожалением покидает свое подземелье, чувствуя, что уже привык к тюрьме.

Однако мотивы безысходной скорби, причиной которых стала сложная политическая ситуация, сложившаяся в первые года периода Реставрации, и личная драма Байрона не были характерны литературной деятельности поэта в эти годы.

В предпоследней поэме «Сонете к Шильону» (1816) поэт снова обращается к политической теме, внося изменение в пессимистическое изображение образа борца за Женевскую республику. Обращаясь к узникам, томившимся когда-то в страшных подземельях Шильона, Байрон

выражает пламенную веру, что принесенные ими жертвы не пропадут даром, ибо тирания бессильна уничтожить вечно живущее в людях стремление к свободе. Таким образом, поэма Байрона «Шильонский узник» – не проповедь смирения, а яркий протест по отношению к тирании, лишаящей человека свободы.

В стихотворении «Прометей» (1816) поэт воспроизвел античную миф о Прометее, прикованном к скале тираном Зевсом за то, что хотел дать людям счастье. Образ титана – символ человечества. Н. А. Развадовская, отмечая призыв к деятельному сопротивлению в поэме, пишет: «Какие бы беды не были уготованы человеку, он может противостоять им как равный, побеждая их даже своей смертью, – такова идея, пронизывающая все стихотворение Байрона». Его Прометей трагически одинок в своем подвиге, в этом смысле он еще несет на себе печать байроновского индивидуализма, но сам его подвиг совершен во имя человечества и вина Прометея в глазах олимпийских богов том, что он не пожелал мириться со страданиями людей» [23]. Сила титана заключается не только в нравственной выдержке, но и в «знании тайны падения Зевса» [33, с. 88]. К этому образу Байрон обращался в переводах с греческого в ранний период творчества, а также в зрелых произведениях, как «Бронзовый век» (1823) и «Дон-Жуан» (1818-1824).

«Конец 1816 и 1817 год были ознаменованы не только новыми выступлениями разрушителей машин, но и начало общего, еще невиданного до тех пор по своим масштабам подъема демократического и рабочего движения в Англии», – пишет Кургинян [33, с. 101].

В годы изгнания Байрона неизменно продолжали волновать интересы английского народа. В этом убеждают его политические сатиры, письма на родину, лирические стихи, в которых поэт обличает буржуазно-аристократическое общество.

В Швейцарии в 1816 г. поэт создает проникнутое прометеевским духом стихотворение «Песнь для луддитов». Это стихотворение было

опубликовано только в 1830 году, но получило широкое распространение в списках. Оно написано не от лица поэта, как первое посвященное луддитам стихотворение («Ода авторам билля против разрушителей станков» (1812), а от лица самих восставших рабочих и проникнуто еще большей силой и нетерпимостью к угнетателям [33]. «Песнь для луддитов» создана в духе народных песен, а образ «короля Лудда» заимствован Байроном из фольклорных источников [44, с.18]. В стихотворении «нет ноток жалости, сострадания к несчастным и униженным массам», которая обнаруживается в «Оде авторам билля против разрушителей станков» (1812) [33, с. 102].

Первый драматический опыт Байрона «Манфред» (1817) был начат в Швейцарии. Переехав в сентябре 1816 года в Италию, поэт заканчивает драму в 1817 году и продолжает драматургическое творчество. Именно в «итальянский» период жизни Байрон написал все свои драматические произведения, за исключением «Манфреда».

В Италии поэт принимает участие в народно-освободительном движении, руководимом тайными карбонариями, поэтому в произведениях Байрона, написанных в этот период жизни, обостряется обращение к политической теме. В период с 1817 по 1818 год он создает «шутливую» поэму «Беппо» (1817), стихотворения «Жалоба Тассо» (1817) и «Ода к Венеции» (1818).

«Шутливая» поэма «Беппо» (1817) была создана Байроном по итальянским образцам XV-XVI вв. – шутливым поэмам Л. Пульчи («Морганте Маджоре», 1820) и Ф. Берни («Влюбленный Роланд», 1483). В произведении в насмешливом тоне и несерьезности в трактовке ситуации, которая обычно рассматривается в трагическом плане, проявляется отступление поэта от приподнятости восприятия поэтической интонации как классицистических, так и романтических произведений. Узнав в бородатом турке Джузеппе, пропавшего мужа-купца, Лаура, неверная жена, прежде всего интересуется о состоянии его печени, поскольку его

лицо имеет оттенок желтого цвета. Герой рассказывает, что «был продан в рабство, бежал с пиратами, разбогател, перешел в мусульманство – и вернулся к своей жене, родине и религии». После разоблачения инкогнито купца идиллия не нарушается: купец и любовник жены становятся друзьями. Таким образом, сюжет «Беппо» сводится к анекдотичному случаю, который пародирует эпичность и логичность последовательности классицистической поэмы и фрагментарность романтического произведения. Нарушение принципа классицистической поэмы проявляется в отсутствии нравственного вывода, а романтической – отказом от серьезного рассмотрения чувства. Пародийность двух направлений (классицизма и романтизма) проявляется в будничной речи героев, которая свойственна для очень определенного светского круга. Также в отличие от традиций ирои-комической поэмы классицизма заключается в обилии конкретных материальных деталей, отсутствием развернутого сюжета и наполненных лиризмом отступлениями.

Основной темой творчества поэта в первые итальянские годы остается тема одинокого сопротивления, как и в восточных поэмах, однако в ее изображении появляются новые и во многом отличные черты.

Впечатлениями от итальянской действительности, с которой поэт соединяет свои гражданские и личные чувства, навеяны стихотворения «Жалоба Тассо» (1817) и «Ода к Венеции» (1817). В обоих стихотворениях Байрона «запечатлено движение между полюсами мрачного уныния и надежды» [21, с.53]. Поэма «Жалоба Тассо» (1817) посвящена душевным переживаниям одинокого узника. Поводом для ее создания стало посещение могилы Тассо в Ферраре. Однако в этом произведении, как и в «Шильонском узнике», факт истории служит только основой для оригинального сюжета. Тассо, жертва жестокого произвола, томится в темнице. Являясь выразителем воззрений Байрона, он «заявляет, что не унижится до отчаяния, что на крыльях поэзии перелетит через стены темницы» [33, с.161]. «Жалоба Тассо» открывается изображением

пленника, «почти безумца» [21, с.54], а завершается видением картины будущего, в которой народы посещают его келью, превращенную в храм, и могилу. Дьяконова пишет: «Лирическое волнение соединяется с гражданским пафосом, мысль, сосредоточенная на стонущей Вселенной, – с неповторимыми личными чувствами изгнанника, жертвы клеветы, до конца сохраняющего духовную свободу» [18, с. 144]. В то же время в «Жалобе Тассо», несмотря на его романтический строй, высокий стиль, мотивы, образы и пятистопный ямб, использование абстрактной лексики» свидетельствует об обращении Байрона к классицистическим традициям гражданской поэзии.

В «Оде к Венеции» (1817) поэт прославляет тех, кто, несмотря на цикличность истории, ищет причину преступлений, которые были совершены людьми во имя свободы, «не в самом принципе свободы, а в тяжести испытанных ми гонений» [21, с.53]. Произведение начинается с лирического описания поэта, который оплакивает трагическую гибель Венеции, а завершается словами презрения, обращенными к покорным, и призывом к свободе, которую лирический герой готов искать «либо в смерти – такой, какую пали герои Фермопил», – либо в Новом свете, сбросившем ярмо старого» [21].

Одновременно с «Жалобой Тассо» Байрон работал над драматической поэмой «Мазепа» (1818). В «Мазепе», по словам самого поэта в предисловии, «излагается эпизод, подчеркнутый из «Истории Карла XII» Вольтера» [21, с. 57]. Повествование в поэме ведется от лица Мазепы-старика, рассказывающего «на одном из привалов во время отступления после Полтавской битвы» [33, с.104], о трагическом эпизоде своей молодости. Как и в «Жалобе Тассо» (1817), в «Мазепе» внимание сосредоточено на внутренних переживаниях героя, у которого отнята возможность «вообще оказывать какое бы то ни было сопротивление». Таким образом, «Жалоба Тассо» и «Мазепа» продолжают линию, которая была начата поэтом в «Шильонском узнике» (1816). В поэме Байрон

«подробно повествует о мучительных переживаниях и трагической внутренней борьбе человека, для которого нет надежды, <...> обреченного на медленную агонию, на гибель» [33, с.104]. Однако интерес к пассивному, погруженному только в свой внутренний мир герою, не свидетельствует об отказе поэта от борьбы за свободу. Именно во время скачки жеребца, к которому был привязан Мазепа за страсть к жене одного из вельмож, родилась жажда мести, которая не угасала в нем с тех пор ни на минуту. Изображая внешне пассивного, страдающего героя, поэт обращается к сюжетам прошлого, наполняющим поэму большим внутренним драматизмом и затрагивающим трагические проблемы современной эпохи. Таким образом, в своем произведении поэт «остается верен бунтарскому революционно-романтическому пафосу восточных поэм» [33, с.105].

В 1818 году Байрон, завершая поэму «Паломничество Чайльд-Гарольда», пишет IV-ую песню «Паломничества Чайльд-Гарольда».

В стихотворении «Стансы» (1819) Байрон рассуждает о неизбежном разрушении любовных иллюзий и предпочитает страдание преждевременной разлуки, медленному умиранию и опошлению чувства». Вместо принятых сетований на неверность возлюбленной, лирический герой «Стансов» испытывает сомнение в своей собственной способности быть верным. Стихотворение написано «коротенькими ямбическим строчками, но прихотливая система рифм (aaabcccbdddeffe), чередование трех- и двухстопных ямбом и неожиданное <...> удлинение заключительной строки в каждой строфе создают своеобразный ритм и мелодию». В «Стансах» для творчества Байрона «новым было сочетание с сердечной болью и тоскою» [33, с. 112]

Поэма «Пророчество Данте» (1819) была написана поэтом в классицистических традициях гражданской поэзии эпохи Просвещения. С именем А. Данте, итальянского великого поэта, была связана «первая слава итальянской словесности» [44]. и «борьба

итальянцев за объединение» [44]. Дневники и письма Байрона этих годов содержат восторженные похвалы автору «Божественной комедии» (1307-1321). Как и в «Жалобе Тассо», герой является жертвой жестокого произвола. Данте обречен на изгнание. Образ героя является не только предлогом для воплощения собственных чувств поэтом, но и «воплощением политического и художественного идеала». Устами Данте Байрон «формирует одну из основных идей своей эстетики: искусство может быть свободным, лишь служа народу» [21, с.54]. Поэма создана дантовыми терцинами, однако с небольшими отклонениями от изюга строгости, поскольку поэт переносит предложения из строфы в строфу. В «Пророчестве Данте», которая была написана в форме монологов Данте, «предвидящего страдания своей угнетенной родины и зовущего к сопротивлению», воплощается «героический образ Данте как народного поэта-гражданина». В образе героя «прометеевское начало впервые в творчестве Байрона получает жизненное и творческое содержание» [21, с. 56].

«Тень Данта» ложится на все итальянское творчество поэта. Как и Шелли, Байрон мечтает о переводе произведений Данте. Однако поэт перевел только отрывок «Франческа да Риминни» (1820). В тоже время он переводит первую песнь «Морганте» (1820) А. Пульчи, влияние которой обнаруживается в «Беппо» и «Дон-Жуане».

Сатирическая поэма «Дон-Жуан» (1818-1823) явилась центральным произведением зрелого творчества Байрона. «Дон-Жуан» - это многоплановое произведение, поскольку содержит сатирическое осмеяние, лирические отступления и философские размышления. Произведение Байрона осталось незаконченным. Участие поэта в карбонарском движении и связь с английскими радикалами отразилась «в быстроте его эволюции от начальных песен «Дон-Жуана», имевших по преимуществу пародийный характер (I-V), к последующим – к проклятию грабительским войнам и прославлению революционной войны (VII-IX песни) и, наконец к

Х-ХVI песнях, к сатире на английскую действительность» [44]. Как и в «Паломничестве Чайльд-Гарольд», в произведении – трехчленная структура. Наряду с автором, который вторгается в изображение, важным компонентом является социальная и нравственная жизнь Испании, Турции, России и Англии, также в «Дон-Жуане» велика роль заглавного героя, которым «по воле автора и в силу создавшихся условий путешествует по этим странам» [18, с.113]. Дон-Жуан является принципиально новым героем Байрона, по сравнению с «байроническим героем», поскольку «уже давно снискал себе славу нарицательного персонажа, циника, распутника и соблазнителя». Обращение к этому образу героя объясняется историческими обстоятельствами, поскольку героическую эпоху сменило время Священного союза и неудачных революционных выступлений. Таким образом, эволюция героя свидетельствует о том, что поэт вышел в поэме за пределы романтических противопоставлений: добра и зла, человека и мира и др. В произведении «Дон-Жуан» автор делает «шаг к реализму, хотя поэма в целом остается романтическим произведением». В поэме Байрон ставит героя в оппозицию обществу, с чьим лицемерием искренность Дон-Жуана вступает в конфронтацию. Произведение Байрона написано октавами, однако важнейшим художественным компонентом является лексика. Широкое использование сатирических средств в поэме определено не только большим спектром объектов сатиры, но и стилистическим оформлением, подчеркивающим его остроту. Так поэт сравнивает политическую деятельность государства с деятельностью пирата Ламбро в силу их общей цели – экономической выгоды. Также в «Дон-Жуане» Байрон высказывает мысль о благотворном влиянии революции на общественную жизнь и о неизбежном возрастании революционных настроений.

В 1821 году Байроном была написана сатира «Видение суда» (1821). Ее создание было обусловлено литературной полемикой. По своей форме произведение поэта представляло пародию одноименной поэмы (1820) Р.

Саути, в предисловии к которой поэт оклеветал Байрона и бросил ему вызов. Поэт пародирует название, сюжет, жанр произведения Саути. Также поэт сохранил основные эпизоды произведения оппонента, представляя их в прямо противоположном освещении. Кургинян пишет: «Высокий «божественный» сюжет поэмы Саути служит Байрону неистощимым материалом для бесконечно комических сцен и положений, описанных с нарочитым подчеркиванием самых «низких», бытовых деталей». Свойственный для «Видения суда» саркастический тон, как и для «Беппо» и «Дон-Жуана» определяется уже в первых строфах. В центре сюжета сатиры «Видение суда» - божественный суд над английским королем Георгом III, который, «воспользовавшись суматохой в суде, проскользнул в рай» [33, с.176]. В «Видение суда» присутствует сатира над самим Саути, которого черт Асмодей требует судить, поскольку «в своих «дрянных» стишках он осмеливался вмешиваться в дела и неба и ада». Завершается сатира тем, что «апостол Петр, потеряв терпение, ударяет своим ключом надоевшего ему поэта и тот сваливается с неба в озеро». «Видение суда» является новым типом сатиры в творчестве поэта, отличавшимся от ранних сатирических произведений и от «Беппо» и «Дон-Жуана». Однако сатира обнаруживает сходство с такими ранними произведениями поэта, как «Вальс» и «Поездка дьявола», поскольку поэт «стремится не прибегать к прямым авторским обличениям и достигать сатирического эффекта путем изображения фантастически-комических положений, которыми изобилует его сюжет». По сравнению с «Беппо» и «Дон-Жуаном», новое в сатире обнаруживается в том, что в ней «звучат <...> не свойственные «венетической повести» [33, с. 178] и первым главам романа ноты <...> трагического сарказма» [33, с. 179]., обусловленные недавним подавлением народно-освободительного движения.

Сатира «Ирландская аватара» (1821) была создана практически одновременно с «Видением суда». В произведении Байрон описывает встречу, которая устроена в Ирландии Георгу IV, совершившего сразу же

после своего возведения на трон, путешествие в Дублин. Официальной трактовке этого события поэт противопоставляет обличение тирании Англии. Так поведение народа Ирландии для поэта «становится выражением позорного раболепия» и забвением «национальной чести» [33, с.178]. В преисполненном высоким этическим пафосом сатире поэт призывает ирландцев к борьбе против угнетающей ее Англии.

«Бронзовый век» (1823) – это сатира, написанная в классицистических традициях. Она создана в форме сатирического обзора событий 1822 года, характеризующих реакцию политику Священного союза. Герои «Бронзового века» – государи, участники Веронского конгресса Священного «Бронзовый век» (1819) – это сатира, написанная в классицистических традициях. Она создана в форме сатирического обзора событий 1822 года, характеризующих реакцию политику Священного союза. Герои «Бронзового века» – государи, участники Веронского конгресса Священного союза, который был организован для обсуждения способов борьбы с революцией в Испании. Разоренную Испанию, которая стала жертвой «ханжи-монарха» и «мистика-священника», Байрон описывает проникновенными строфами. «Бронзовый век» открывают раздумья Байрона «о тщете славы перед лицом смерти, воспоминания о падении и жалкой гибели Наполеона, победную колесницу которого в былые времена везли короли» [21, с.91]. В поэме Байрон размышляет о необыкновенной судьбе Наполеона, явившегося победителем в ста сражениях, но он перешел Рубикон человеческих прав и присоединившегося к королям. Однако он «бесконечно выше «законных владык мира – убийственные их портреты следуют за строфами, посвященными несчастной, но героической Испании». В своем произведении поэт порицает не только внутреннюю политику и низость конгресса, но и вдову Наполеона, которая предала своего супруга и изменила его памяти. Н. Я. Дьяконова пишет: «Литературные и исторические реминисценции, бесконечные античные

аллюзии, выпендривание уподобления, симметрично расположенные антитезы, ироническая похвала (антифразис), высокая лексика – всё это принадлежит классицистической традиции». Одно из главных мест в поэме заняли портреты государей, членов Священного союза. Байрон выделяет конкретные черты поведения монархов, в которых «подлинная сущность их проявляется не прямо, а косвенно, так как разнообразие приданных им особенностей является внешней формой, <...> неловко прикрывающей их внутреннее убожество» [22, с. 131]. Так Александр I в изображении Байрона «одинаково блистает в сфере вальсов и войны», <...> дорожит похвалой, как и своим царством, и <...> умеет флиртовать, сколь и править государством», благодаря чему поэт делает вывод о «соединении в одном лице абсолютной власти и абсолютного ничтожества» [22, с. 132]. Образ Людовика XVIII представленный в поэме «Бронзовый век» имеет, по мнению Н. Я. Дьяконовой, имеет «всю живость реального портрета, созданного с помощью индивидуально-неповторимых комических черточек» [21, с. 97]., которые служат главной задаче сатиры – «высмеять современную политическую организацию общества в лице его признанных руководителей» [21, с. 100]. Конкретность образа короля поэт достигает, используя «параллели между гастрическими и государственными короля-гурмана». Так, «Бронзовый век» выходит за пределы классицистической сатиры, поскольку конкретные черты в портретах крупных деятелей и изображении фона их деятельности – это «конкретно-исторические образы властителей» [21, с. 101].

Драматические искания Байрона включают два направления. Первое – создание философских драм (драматическая поэма «Манфред» (1817), мистерии «Каин» (1821) и «Небо и Земля» (1821), второе – исторических трагедий (трагедия «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821), соответствующих в своем композиционном отношении правилам классицизма.

«Источником для создания стихотворной повести «Остров» (1823), по мнению самого Байрона послужили «Сообщения Маринера об островах Тонга» (1817), а также книга лейтенанта Блейя. В последнем произведении говорится о бунте на корабле, «о побеге бунтовщиков на одни из южных островов Тихого океана» и карательной экспедиции, которая «жестоко расправилась с беглецами и местным населением». Через все произведение проходит противопоставление идиллической жизни на острове и цивилизованного общества, предоставляющего человеку жестокое и безотрадное существование. Однако Байрон не стремится представить в своем произведении «утопический социальный идеал» [33, с. 204]. Остров – «условное изображение убежища от зла и борьбы, царящих в мире» и от «обязанностей и долга перед обществом». В поэме поэт порицает свободу, но в тоже время прославляет ее. В первой песне Байрон идеализирует капитана корабля Блейна, обвиняющего в предательстве родины предводителя мятежников Христиана. В остальных песнях мятежники «превращаются в героев и героически погибают, защищаясь от тирании и насилия». В «Острове» «наряду с пафосом борьбы за свободу» [33, с. 204] появляется проблема подлинности свободы. В финале поэмы происходит свадьба Торгвиля, единственного спасшегося от преследователей бунтовщика, и его возлюбленной туземка Ньюнга. Поэт изображает исключительность судьбы героя, а также «то, что счастье возможно только как личное счастье». В тоже время в произведении Байрона утверждается мысль о том, что человек не может стать свободным «ни путем противопоставления своего индивидуального «я» обществу», ни обретением личного счастья» [3, с. 205].

«Проза Байрона – это «Журналы и письма» (1813-1823), «Разрозненные мысли» (1822) и заметки под названием «Мой словарь» (1821). Первым издателем их был поэт Томас Мур», – пишет Дьяконова. Предназначавшиеся для посмертного опубликовывания «Журналы и письма» – автобиография поэта, в которой представлено не только письма,

написанные им в течение всей жизни, но и рассуждения о научных теориях, религии, войнах и судьбах народа, психологические наблюдения и др. Значимую роль в прозаическом наследии Байрона играют его трактаты на литературные темы. Два из них написаны в виде «писем издателю Д. Меррею по поводу критических наблюдений У. Л. Боулза о жизни и творчестве Попа (февраль-март 1812 г.)» [21, с. 115]. В письмах поэт высоко оценивает творчество Попа и классицизм в целом, утверждая, что «поэзия должна соответствовать правде и законам разума и в то же время – вечным законам красоты» и критикует Боулза и тех, кто враждует с Попом в трактатах. В языке прозы поэта обнаруживается влияние классицистической традиции (А. Поп, Э. Гиббон) и традиции литературной исповеди сентиментализма (Ж.-Ж. Руссо). Однако специфика прозы Байрона менее классична и не следует условностям сентиментализма – поэт преодолевает эти две традиции, создавая «новый тип автобиографического романа в письмах, <...> с высоким языком поэзии». [33, с. 121].

До последних своих дней Байрон был «непримиримым поэтом-борцом». После разгрома движения карбонариев, он решает переехать в Грецию, где проходило национально-освободительное восстание против турецкого ига. В 1823 году Байрон на корабле покинул Италию. Сначала поэт останавливается в Кефалонии, а затем отправляется в Миссолунги, где находились основные силы повстанческих войск, и участвует в борьбе греков за независимость.

Его литературное наследие, созданное в Греции в 1823-1824 гг., заключается в стихотворениях «греческого цикла», к которым относят стихотворный отрывок «Из дневника в Кефалонии» (1823), стихотворения «Песнь к сулиотам» (1823), «В тот день, когда мне исполнилось тридцать шесть» (1824) и др.

В стихотворном отрывке «Из дневника в Кефалонии» (1823) Байрон воссоздает тревожное ожидание битвы. Из-за того, что «тираны давят мир»

автор готов ринуться в сражение за свободу. После того, как «поет труба», призывающая к бою, теперь к сражению также готовы и другие.

Дьяконова пишет: «В последний год своей жизни, год борьбы и труда, Байрон почти не писал стихов. Он словно нашел свое подлинное призвание – государственного деятеля и военачальника» [33, с. 131].

Стихотворение «Песнь к сулиотам» (1823) представляет собой боевое воззвание к уничтожению общего врага. Сулиоты – племя горцев, которые принимали активное участие в борьбе за свободу Греции. Стихотворение Байрона к албанским войнам-горцам преследовало цель – объединить силы все боевых отрядов, которые сражались против Турции.

В стихотворении «В тот день, когда мне исполнилось тридцать шесть» (1824) открываются скорбными размышлениями поэта о годах юности и неразделенном чувстве любви. Он, как и раньше, ощущает себя во власти сил, неподвластных человеку. Эти размышления поэта тесно связаны с предчувствием смерти («Настал моей желтый листопад, / Любви цветенье позади, / Червь погубил плоды, и яд / В моей груди») [10, с. 131]. Однако, по мнению Байрона, человек способен восторжествовать над ней в том случае, если будет бороться за свободу, приобщится к «великому всенародному делу («Воспрянь же, как Эллада, вновь / Для славных дел!»).

Это высокое стремление служить идеалам свободы «было подтверждено на этот раз уже не судьбой литературного героя, а судьбой самого поэта».

Труд, нервное напряжение, а также аскетизм подорвали жизненные силы поэта. Байрон неожиданно заболел лихорадкой в Миссолунги и там же 19 апреля 1824 года скончался. День смерти поэта был объявлен днем национально траура в стране. Байрону были отданы воинские почести, а после его тело перевезли в Англию, где похоронили. Надпись на его надгробной плите гласит: «Здесь покоятся останки Джорджа Гордона Ноэля Байрона, автора «Паломничество Чайльд-Гарольда», который умер в

Миссолунги, в западной Греции, 19 апреля 1824 года, при героической попытке вернуть этой стране ее древнюю свободу и славу» [44].

ГЛАВА 2

ПОЭТИКА ЖАНРА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Г. БАЙРОНА

2.1 Типология жанра драматической поэмы в творчестве Дж. Г. Байрона

Драматические искания Дж. Г. Байрона включают два направления. Первое – создание философских драм, второе – исторических трагедий, соответствующих в своем композиционном отношении правилам классицизма. Вслед за А. С. Ромм мы принимаем в нашей работе следующее деление его драматических произведений на два цикла. К первому циклу относятся философские драмы: драматическая поэма «Манфред» (1817), мистерии «Каин» (1821) и «Небо и Земля» (1821). Второй цикл исторических драм состоит из трагедий «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821). Произведения философского и исторического циклов взаимосвязаны: написаны белым пятистопным стихом, объединены количеством актов, хотя имеют жанровые и структурные различия. В драмах поэт поднимает острые вопросы политической и жизненной сферы, обобщая в них течения современной ему жизни. Они пронизаны революционным духом своей эпохи. Однако драмы историчны по своей природе. Раздумья Байрона над историческими судьбами человеческого общества воплотились и в исторических, и в философских драмах. Новаторство драматургического наследия поэта состояло в том, что он дал драматургическое воплощение

острейшим политическим вопросам XIX века и впервые попытался ввести в обиход театра специфическую психологическую проблематику.

Драматические произведения Байрона явились началом жанра «драмы идей», который обретет распространение в драматургии конца XIX – начале XX в. (Р. Роллана, Г. Ю. Ибсена, Д. Б. Шоу). Главным в «драме идей» становится действие внутреннее, т.е. духовная жизнь героя, его раздумья, что очень характерно для драматургии поэта.

Драмы «Манфред» (1817), «Каин» (1821) и «Небо и Земля» (1821) были написаны в зрелый период творчества Байрона, характеризующийся его личной трагедией, отъездом из Англии в 1816 году и переломным моментом общественной жизни Европы после низвержения Наполеона.

Однако эти произведения имеют существенное различие в истории создания. Первый опыт Байрона-драматурга, «Манфред» был начат поэтом во время пребывания в Швейцарии в 1816 году, а завершен в Италии в 1817 году. «Манфред» – ключевое и вершинное произведение периода жизни поэта в Швейцарии. Оно было написано Байроном «под знаком глубокого духовного кризиса». Творчество поэта в это время определялось усилением пессимистических мотивов благодаря пережитой личной драме и мрачной атмосфере периода реакции. На этом же этапе творчества Байрон пишет стихотворение «Прометей» (1816), где впервые в творчестве поэта прозвучали мотивы богоборчества, и стихотворение «Тьма» (1816), представляющее собой «своеобразную интродукцию» к драме «Манфред» [45].

«Каин» и «Небо и Земля» были созданы в Италии, где поэт принимал деятельное участие в национально-освободительной борьбе, примкнув к движению карбонариев. Одновременно с драмами «Каин» и «Небо и Земля» в период с 1820 по 1823 гг. поэтом были написаны три «исторические» драмы – «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821), также он вел журнал и продолжал работу над «Дон-Жуаном» (1818-1823 гг.).

«Манфред», «Каин», «Небо и Земля» Байрона относятся к циклу произведений, названных «философскими драмами» (А. С. Ромм, А. А. Аникст, А. А. Елистратова, Н. Я. Дьяконова) или «драматическая поэма» (М. С. Кургинян) или «лирическая монодрама» (А. С. Ромм).

Данные драмы были объединены в один цикл в силу взаимосвязи, на которую указывал Байрон, а также жанровой и стилистической созвучности. В письмах к издателю и друзьям поэт описывал художественное своеобразие «Манфреда» как «метафизический стиль» («metarhysical style») или «метафизическая манера» («metarhysical manner»). Этими же понятиями Байрон характеризовал «Каина». Принадлежность «Неба и Земли» к двум другим произведениям находит отражение в письме поэта к Д. Киннэрдю от 14 декабря 1821 года. В нем Байрон отмечал, что «Небо и земля» «хоровая и мистическая, вид Оратории на сакральную тему, которая будет иметь успех, если его обретет "Каин"» («choral and mystical - and a sort of Oratorio on a sacred subject - but it will do if "Cain" does»). Таким образом, в описаниях драматических произведений, предложенных поэтом, основой объединения является общая стилевая соотнесенность [45].

Определяя жанр «Манфреда», Байрон в названии произведения («Manfred. Dramatic Poem») указывает, что это «драматическая поэма». Также поэт называл свое произведение в письме к Д. Меррею от 3 марта 1817 года «безумной драмой» («mad drama»), а в письме от 17 июня 1817 года – «драмой» («drama») и «поэмой в диалоге» («a kind of poem in dialogue»). В отношении жанрового определения «Каина» и «Неба и Земли» он употребляет термин «мистерия» («mystery»). В предисловии к «Каину» поэт пишет, что назвал свои произведения мистерией, потому что так с давних времен обозначают драмы, основой которых являются библейские темы. Мистерии Байрона основаны на сюжете, взятом из Священного Писания, но в отличие от средневековых мистерий, не соединяют сакральное с бытовыми комическими сценками. Оба

произведения написаны возвышенным тоном, шекспировским пятистопным стихом с использованием фрагментов Библии. Сюжеты мистерий представляют собой истории из Ветхого Завета: о первом братоубийстве и Великом потопе.

В драмах «Манфред», «Каин», «Небо и Земля» с большой поэтической силой нашли отражение эстетические и философские искания Байрона. Также в них поэт задумывается над историческими судьбами человечества. Отвергая положения христианского учения с его идей терпения и всепрощения, поэт дискутирует с философским учением реакционного романтизма, которое было построено на справедливости промысла Божия. В драматической поэме «Манфред» и в мистериях «Каин» и «Небо и Земля» поэт создает литературный миф, вступающий в диалог с текстом Библии. «Потерянный рай» Байрона, как и у других английских романтиков, является мифом о самопознании. Однако в байроновском мифе движение происходит не вверх по спирали, а линейно движется вниз, осложняясь повторением в истории человечества. Архетип этого движения – «индивидуально осмысленный образ библейского Эдема (с акцентами на его потере, падении и вине человека)» [46]. Осуществление самопознания берет начало с «отчуждения от Бога и мира и необходимо включает в себя богоборчество» [46]. Герои драматических произведений поэта восстают против жестокости мировых порядков, выражают недовольство принципами мироздания. Бунт байроновского героя, трагически предрешен, но сама роковая безысходность его положения свидетельствует о величии и гуманистическом пафосе защищаемых Байроном воззрений.

В «Манфреде», «Каине» и «Небе и Земле» поэт возрождает жанр драматической поэмы. Их внешняя и внутренняя формы глубоко поэтичны. Монологи героев напоминают лирические поэмы. В драматических поэмах представляется сложный внутренний мир героев Байрона, остро переживающих трагические стороны жизни. С помощью

ремарок Байрон описывает поступки героев драматических поэм, интонацию их речи и жесты, обстановку действия, а также передает свое отношение к сказанному и к тем или иным событиям. Издавая свои драматические произведения, поэт постоянно подчеркивал, что они не требовали сценического воплощения. При публикации мистерии «Небо и Земля» Байрон этого не оговаривал, считая, что характер произведения не позволит читателям принять его за драму для театра.

Все три произведения «тяготеют к своеобразному жанру лирической монодрамы – особого драматического произведения с единственным действующим лицом» [45]. В каждом из персонажей, которые окружают главного героя, поэт воплощает различные грани его души. Герой монодрамы Байрона представляет собой титаническую личность, вступающую в единоборство с судьбой. В произведениях поэта, являющих собой разновидность «драмы идей», в отличие от шиллеровского театра, патетический монолог вытесняет интригу, однако способствует появлению ощущения драматической напряженности. Лирическое начало драм усиливается стихотворной формой произведений, в которой Байроном используется шекспировский пятистопный белый стих, органично переплетающимся с другими стихотворными ритмами.

Многочисленные тождественные определения жанровой принадлежности произведений, предложенные исследователями и самим автором, обусловлены тем, что все три драмы соединяют в себе лирические, эпические и драматические признаки.

В нашей работе мы солидаризируемся с А. С. Ромм, А. А. Аникст, А. А. Елистратовой, Н. Я. Дьяконовой, которые рассматривают «Манфреда», «Каина» и «Небо и Землю» Байрона как философские драмы. В их центре – личность, противоборствующая року. Раскрытие души героя, ставшей центром пересечения социальной проблематики, философских и этических вопросов, способствовало изображению развития современного общества.

Драматическая поэма «Манфред» (1817) представляет своеобразный экскурс в сферу философской мысли эпохи. Раскрывая внутренний мир Манфреда, Байрон стремился выразить свои тяжелые раздумья, вызванные общим кризисом просветительской мысли, основанной на представлении о всемогуществе разума, в послереволюционной Европе. Однако в своих философских размышлениях поэт соприкасается с субъективизмом Ж.-Ж. Руссо, стремлением к строгости, упорядоченности и разумности Вольтера. Также Байрон разделяет воззрения П. Б. Шелли в идеализм и веру в ограниченность возможностей чувств и разума, при этом считая, что не воображение, а разум – «единственное, на что можно полагаться» [45].

Отталкиваясь от идеи кальвинизма о вере в предрешенность человеческой судьбы и возможности благодаря независимому проявлению личности избавиться от нее, поэт понимает «невозможность самореализации без совершения преступления», которое также не дает человеку свободу. Его скорбь и неприятие христианского терпения возникает из-за того, что высокие романтические требования героя не находят воплощения в реальной жизни. В тоже время Байроном «владеет сильнейшее религиозное чувство», он преклоняется перед <...> Высшим разумом, создателем всего».

В «Манфреде» поэт представляет «особый, трагический вариант романтического мифа о рае» [46]. Это миф о внутреннем движении человека, в основе которого находится самопознание. «Вера в достижимость «нового» блаженства», характерная для творчества других английских поэтов-романтиков, «преобразуется у Байрона в глубинное сомнение в возможности обретения счастья» [46]. Именно поэтому в произведении поэта обозначается «путь замещения индивидуального спирального движения от счастья через самопознание к новому счастью линейным падением».

В драматической поэме «Манфред» соединяются лирические, эпические и драматические признаки. Драматический пласт в «Манфреде»

определяется наличием драматического конфликта и драматической формы (воззрения героя и автора передаются в стихотворной форме с помощью диалогов, где важная функция отводится монологам, в тексте присутствуют ремарки). Внутренний конфликт Манфреда, связанный с разочарованием в познании и осознании причастности к преступному обществу, Байрон поднимает на высоту противостояния разума человека и жестоких законов бытия. Впервые представленная в драматической поэме конфронтация «разума» и «мира» является драматической коллизией, положенной в основу философских драм Байрона.

«Манфред» по своей внешней структуре представляет монодраму. Это драма с единственным действующим лицом. В ней поэт обращается к условным образам (образы судеб, духов, альпийского охотника и т.д.), которые отражают различные грани души героя. Благодаря этому создается драматическая напряженность в произведении.

Произведение Байрона практически лишено внешнего действия, все внимание в нем акцентируется на внутреннем конфликте Манфреда. В основе поэтического строя «Манфреда» – монолог. Речи главного героя, являющегося выразителем воззрений Байрона, представлены в высоко поэтической форме. Главная проблема произведения находит отражение в одном из его первых монологов. Ученый и маг Манфред постиг все земные науки и овладел искусством повелевать духами, но разочаровался в познании. В мысли, что «древо познания – не древо жизни» заключается итог всей жизни героя. Манфред полагает, что знание, достигаемое благодаря разуму, лишь увеличивает человеческие скорби. Теперь герой жаждет не постижения тайн природного начала, а только забвения и свободы от избыточного умственного и чувственного опыта.

Манфред – «недовольный собой и людьми байронический герой», полагающий, что людской род не имеет никакой ценности. Его мучают воспоминания, поздние страдания о преступлениях, жертвой которых стала Астарта, та, кого он «любил безмерной, но жестокой любовью».

Манфред, как и все герои поэта, стремится стать свободным от тирании общества. Ему удастся уйти за пределы жизненных отношений, обязательных для человека. Однако оставшись в одиночестве, он выясняет, что унес с собой в душе часть этого растленного мира – духа жестокости и эгоизма. Манфред слышит голос духа, перечисляющий его пороки. Трагедия героя обнаруживается в постижении причастности к растленному обществу. Тщетно обращаясь к духам, Манфред требует забвения, однако его разум, благодаря которому он может повелевать стихиями, не может помочь обрести забвение. Познание для героя становится не наградой, а карой. Финал драматической поэмы трагичен – Манфред умирает в одиночестве. Однако герой Байрона не нуждается в помощи ни потусторонних сил, ни в религиозном утешении. Манфред объявляет, что только он вправе судить себя, и ад – ничто по сравнению с тем, что творится в его душе.

За борьбой с самим собой в поэме просвечивает другой присущий литературе романтизма конфликт – конфликт героя драматической поэмы с враждебным миром, «столкновение свободной воли человека с судьбой, <...> с которой не в силах мириться человеческий разум». Страдание героя, его «мировая скорбь» тесно связана с самоизоляцией, которую он сам выбрал. С молодости герой Байрона ощущал неудовлетворенность окружающей действительности и большую требовательность к людям: Манфред ненавидел смирение и малодушие, испытывал чувство презрения ко лжи, с помощью которой достигается успех в мире. В то же время первоначально для героя знание было средством, благодаря которому он, подобно Прометею, хотел помогать людям, быть «просветителем народов». Постепенно Манфред разочаровывается в этой гуманистической идее и разрывает все связи между собой и человечеством. Герою Байрона свойственен крайний индивидуализм, поскольку он считает, что «его ум, энергия, воля дают ему возможность категорически противопоставлять себя всем прочим «смертным»». Ведомый гордыней, он стремится

исключительно к могуществу, постигая тайны природы и подчиняя себе духов. Его познание не ставит перед собой целей служения человечеству. Индивидуалистическая сущность деятельности Манфреда особо ярко нашла отражение в эпизоде, в котором происходит встреча мага с охотником. Герой, ведущий разговоры с феей Альп и духами, не может найти общего языка с человеком, чьи мысли далеки от гордых помыслов могущественнейшего мага.

В трагедии Манфреда, «заживо похоронившего себя в одиночестве альпийского замка, прибегающего к чернокнижию и магии, чтобы подчинить себе духов и эльфов», прослеживается «скептическая оценка просветительского культа знаний». Также в ней обнаруживается размышление Байрона о том, что «проблема порочности современного общества неотделима от проблемы глубоких противоречий современного сознания» и мнение о «разрушительных, антисоциальных началах, которые таятся в индивидуалистическом сознании современного человека». Однако в поэме утверждается величие человека, являющегося центром мироздания, и его разума. Именно в этом утверждении представляется ценность «Манфреда» как «драмы идей».

Лирический элемент «Манфреда» обнаруживается во фрагментарности в фабуле, благодаря которой создается намеренная непроясненность прошлого Манфреда, и изображении пейзажа, выполняющего иллюстративную и интеллектуальную роли. Главная роль – интеллектуальная. Природа, как и человек, по мнению Манфреда, двойственная в своей сущности. В речи своего героя Байрон вкладывает собственные впечатления от путешествия по Швейцарии. Альпийский рассвет, который застаёт героя в горах, «величие и тишина окружающее природы» способствуют появлению еще более острого чувства одиночества и «бессилия своей мысли перед тайнами природы». Также лирическое начало присутствует в песнях фантастических существ и теме любви в поэме. Вводя в свое произведение песни духов и Парок,

которые «прихотливым разнообразием интонации и размеров выделяются на фоне строгого белого стиха», поэт придает «Манфреду» необыкновенную музыкальность.

Любовная линия в драматической поэме представлена высокими чувствами Манфреда к Астарте. Погубив её, герой пытается благодаря помощи духов воскресить умершую возлюбленную. Смерть Астарты – «плата за знание и могущество, приобретенные Манфредом». Возлюбленная героя представляется его улучшенным вариантом. В «Манфреде» подчеркивается их внешнее сходство, их родственная связь. Ромм пишет: «Повышенный интерес большинства исследователей к фактам личной биографии Байрона заставляет их видеть в истории Астарты автобиографическое признание (Астарта не только возлюбленная, но и сестра Манфреда). Исследовательница отмечает ошибочность этого суждения, поскольку «кровная связь, существующая между Манфредом и Астартой, – только одна из форм многообразной и сложной связи, соединяющей эти два характера». Имя возлюбленной героя символично. Астарта – богиня земли, плодородия. Она воплощает в себе все человеческое. Именно поэтому существует загадочное сообщение между злодеяниями, совершенными Манфредом против людей, и смертью Астарты. Таким образом, в произведении Байрона «речь идет <...> уже не только о любви к женщине, а о любви в самом широком смысле слова, как способности жертвовать собою, забывать себя, служить истине, добру». Смерть возлюбленной Байрона символична: так поэт говорит, что любовь и глубокие знания о мире не совместимы. В 4-ой сцене Акта II встреча героя с призраком возлюбленной «исполнена необыкновенного драматизма и психологической глубины». Манфред молит ее о прощении, однако «в ответ слышится только слабое <...> «прости»», которое становится напоминанием герою «о том, что прошлому не возврата, а содеянному – искупления». Герои понимают, что единственным спасением от его нечеловеческих страданий является смерть. Единственное, что

интересует героя - чем мы становимся после смерти, страдает ли человеческая душа (страдает ли Астарта) или человек превращается в ничто? Манфред стремится к тайнам загробного мира.

Велика в «Манфреде» роль эпического начала, которое тесно переплетается с лирическим. Несмотря на фантастическую символику (Немезида, подвластные ей судьбы, Ариман, духи потустороннего мира и др.) в драматической поэме ставятся насущные социальные вопросы. В 3-ей и 4-ой сцене Акта II «судьбы и духи выступают как покровители и подстрекатели врагов человечества», возвращая к правлению «злодея венценосного» (Наполеон Бонапарт) для того, чтобы их заботу он оплатил «потоками крови» и гибелью своего народа, и восстанавливая павшие престолы (реставрация Бурбонов). Изображая роковую враждебность хода исторического развития усилиям людей, Байрон отрицает идею примирению существующим порядкам вещей. В представлении «потусторонних» сил обнаруживаются иронические мотивы, которые сопоставляют их с земной действительностью. При всей своей власти, они обеспокоены тем, что люди отваживаются рассуждать о свободе и смеют оказывать сопротивление «своим владыкам». Таким образом, в богоборческом произведении «Манфред» появляется «идея борьбы человека с судьбой, романтически обобщающая <...> реальный исторический конфликт народных масс Европы с реакцией» [45]. Это идея воплощается в образе Манфреда. Герой не желает преклоняться перед гением зла Ариманом, «в руки которого «судьбы» и отдают современное общество». Эпическое содержание борьбы народов в драматической поэме проникнуто глубоким лиризмом.

Путь самопознания Манфреда, заключающийся в соединении с Астартой, своим идеальным alter ego, осознании собственной греховности и недоступности идеала представляет дорогу от «иллюзорного» счастья к падению.

В «Манфреде» отсутствуют канонические элементы драматического развития: в нем нет завязки, кульминации и драматической интриги. Это развернутое подведение итогов, затянувшаяся развязка. Прошлое героя драматической поэмы содержит тайну, он пережил некую значимую трагедию, повлиявшую на его мировоззрение, теперь он ждет расплаты.

Особенность композиционного строя, принцип централизации действия, повышенная роль лирического начала позволяет сравнить жанр «Манфреда» с «моралитэ», «изображающее человека, окруженного аллегорическими фигурами добродетелей и пороков, где действие являет собой аллегорическое изображение событий, совершающихся в душе героя. Лирическая монодрама Байрона напоминает моралитэ подобного рода, но в ней многократно возрастает роль лирического начала».

В отношении сценического воплощения драматической поэмы «Манфред» поэт писал, что «не стремился и сделать ее для сцены». Во внутреннем мире героя отсутствует динамика, «нет «диалектики человеческой души» [45], без проникновения в которую невозможна драматургическая реализация любой психологической коллизии» [45].

«Манфред» Байрона написан белым пятистопным стихом, однако в нем «появляется отрывистый торопливый ритм рифмованного хорей». Это объясняется тем, что в поэме ««разные голоса», звучащие в душе Манфреда, обладают разной манерой разговора, разными интонациями, разной музыкальной тональностью». Такое построение произведения дает Байрону возможность яркого изображения основной психологической темы произведения. Душа героя представляет собой «разноголосый хор, где противоположные чувства и устремления ведут между собой ожесточенный спор, заглушая и перебивая друг друга».

В тексте драматической поэмы – сорок одна ремарка. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места и времени действия, сообщения дополнительных условий и комментирования.

– указания места и времени действия: Готическая галерея. – Полночь. [7, Акт I. Сцена 1-ая]; Гора Юнгфрау. – Утро. [7, Акт I. Сцена 1-ая]; Хижина в Бернских Альпах [7, Акт II. Сцена 1-ая]; Нижняя долина в Альпах – Водопад [7, Акт II. Сцена 2-ая]; Вершина горы Юнгфрау [7, Акт II. Сцена 3-ая]; Голос (поющий вдалеке) [7, Акт II. Сцена 3-ая]; Чертог Аримана. – Ариман на троне – огненном шаре, окруженном духами [7, Акт II. Сцена 4-ая] и др.

– ремарки сообщения дополнительных условий: Манфред (один) [7, Акт I. Сцена 1-ая]; В темном конце галереи появляется неподвижная звезда и слышится голос, который поет. [7, Акт I. Сцена 1-ая]; Я раздавлен! (падает без чувств) [7, Акт I. Сцена 1-ая]; Голос (произносящий заклинание) [7, Акт I. Сцена 1-ая] и др.

– ремарки комментирования: (В прошедшем и грядущем (настоящим / Мы не живем) безмерно мало дней, / Когда оно не жаждет втайне смерти, / И все же смерть ему внушает трепет, / Как ледяной поток) [7, Акт II. Сцена 2-ая].

Благодаря акцентирующейся ремарками смене сцен во времени и пространстве, как замкнутом (замок Манфреда, хижина охотника), так и в открытом (горы Юнгфрау, водопад и др.), в произведении образуется драматическая напряженность, поскольку события не просто сравниваются, а усиливают эмоциональную силу каждого, создавая новый образ. Также возрастанию драматизма в «Манфреде» служит ремарка комментирования: (В прошедшем и грядущем (настоящим / Мы не живем) безмерно мало дней, / Когда оно не жаждет втайне смерти, / И все же смерть ему внушает трепет, / Как ледяной поток) [7, Акт II. Сцена 2-ая], в которой нашли яркое выражение душевные страдания героя.

Манфред как и Чайльд-Гарольд, Прометей, Бонивар и другие романтические герои поэта возвышается над массой усредненных людей.

Образ главного героя произведения является «образом большого философского обобщения» [45]., поскольку соединяет в себе «жизненный

опыт и духовные драмы героев предшествующих произведений Байрона» [45], а также представляет важный шаг в развитии литературного творчества поэта.

Герой Байрона обладает большей способностью к рефлексии. Его стремление познать не только окружающий мир, но и себя делают Манфреда одним из предшественников героев более поздних психологических романов

Сходство между «Манфредом» Байрона и «Фаустом» Гете было замечено уже современниками поэта. Однако Байрон утверждал, что писал свое произведение под влиянием собственных чувств, а произведение Гете не читал и старого «Фауста» К. Марло не помнил. Вместе с тем Байрон сообщал, что «Фауст» Гете был переведен ему устно с листа другом М. Льюисом во время их пребывания в Швейцарии. Признавая, что драматическая поэма Гете произвела на него глубокое впечатление, поэт отмечал близость между первыми сценами произведений. Маг и ученый Манфред, как доктор Фауст, постиг все земные науки и овладел искусством управлять духами. В первой сцене оба героя вызывают подвластных им духов. Также сходство обнаруживается в мизансценах: готическая галерея в замке Манфреда напоминает кабинет Фауста. Однако Манфред, в отличие от Фауста, не просто подвергает сомнению доступное знания, но и говорит о его вреде и опасности. В обоих произведениях поэтов проявляется критика «оптимистической веры просветителей как в силу познающего ума, так и в доступную ему возможность возвысить мир, освободить его от невежества и несправедливости». Также Манфред и Фауст становятся причиной смерти возлюбленных. Однако смерть Маргариты неизбежно связана с духовным развитием Фауста, «его поисками и обретением путей служения людям». А в драматической поэме Байрона смерть возлюбленной героя – «проявление сил, бессмысленных в своей жестокости», поскольку обрекает Манфреда на страдания, «становясь важнейшей частью его вины перед человечеством, с которым

он не связан узами сочувствия и сострадания». «Манфред» Байрона и «Фауст» Гете явились результатом общих идейных настроений, связанных с глубоким кризисом просветительской идеи веры в разум в послереволюционной Европе.

Мистерия «Каин» – вершина драматургии Байрона. Она была написана во время его активного участия в борьбе за национальную независимость в Италии. В мистерии воплотилось отчаяние поэта, «познавшего неосуществимость благородных надежд человечества» и вера в достижение победы над силами реакции.

В «Каине» находит отражение мировоззрение Байрона, заключающееся в том, что поэт-романтик, изображавший в своих произведениях кризис просветительской мысли, в то же время был защитником идеалов Просвещения.

В уста своего героя поэт вкладывает воззрения Д. Юма с его верой в совпадение нравственных и религиозных мотивов поступков мыслящего человека. Также Байрон в своих размышлениях соприкасается с верой в зависимость религиозного от нравственного А. Э. Шефтсбери.

Для поэта, как и для философов XVIII в., «добро» представляется как нечто чистое и неизменное для всех времен истории человека. В мистерии автор и Каин осуждают противоречивый «романтический мир».

В «Каине» Байрон видоизменяет библейский сюжет: Каин, старший сын Адама и Евы, в начале мистерии изображен мужем Ады, отцом двух детей; «появляется персонаж, который согласно каноническому источнику не имеет непосредственного отношения к этой ситуации, – Люцифер»; происходит смена мотива первого братоубийства.

Библейский миф о проклятии, тяготеющим над человечеством после грехопадения Адама и Евы и о первом братоубийстве переосмысливается поэтом и становится воплощением борьбы за право человека на свободу своего разума и бунта против несправедливости мира. В «Каине» Байрон подвергает критике разума авторитет религиозного учения, в основе

которого лежит примирение с силами мирового зла, его трактовка библейской истории проникнута стихией бунта. Литературный миф поэта в «Каине» – миф о потерянном рае, «о том царстве гармонии и красоты, которого «незаконно» лишил чей-то бесчеловечный тиранический произвол» [33, 125].

В мистерии Байрона обнаруживается синтез драматического, лирического и эпического начала, характерный для жанра драматической поэмы. Драматический пласт в «Каине» состоит в наличии драматического конфликта и драматической формы произведения (мысли автора и его героя представлены в стихотворной форме с помощью диалогов, где важная функция отводится монологам, в тексте мистерии присутствуют ремарки).

Внимание в произведении сосредоточено на развитии философских воззрений героя, а не на внешнем действии. Каин, являющийся рупором воззрений автора, представляет гордую, непокорную личность, которая стремится к глубоким и обширным знаниям. Внутренний конфликт Каина связан с осознанием трагической диалектики жизни, собственной греховности и размышлениями о смысле жизни. Его своеобразие заключается в столкновении свободной воли человека, данной ему разумом, с тиранией Иеговы.

Произведение Байрона, также как все произведения цикла философским драм, тяготеет к жанру лирической монодрамы. В центре – образ Каина. По сравнению с «Манфредом», в «Каине» новое обнаруживается в диалогической структуре мистерии, в исполненных драматизмом столкновениях. Между незримым Иеговой и Каином в мистерии присутствуют несколько персонажей, благодаря чему конфликт приобретает «многослойную структуру».

Антиподами по отношению к главному герою являются «все его близкие – родители (Адам и Ева), брат Авель и сестры, даже возлюбленная его Ада». Изображение героев, окружающих Каина обнаруживает

конфликтность героя, отражая различные стороны этого конфликта, и «нагнетают ситуацию преступления» [21, с.67]. Адам и Ева – символ греха, неизбежности совершения ошибок, их дочь и жена Каина, Ада «является выразительницей вечного страха перед повторяемостью ошибок», Авель – воплощение рабской покорности. Так, через острейшую конфронтацию образов Каина и его семьи в мистерии обнаруживается романтический конфликт героя с обществом. Также в произведении Байрона, благодаря стяжению всех героев к Каину, выражающему позицию трагического недоумения человека, обнаружившего, что мир «не таков, каким должен быть», «создается ощущение необратимости и тупика для Каина, и вопреки тому существует стремление к освобождению через действие, которое возвращает его к исходной ситуации, - к греху родителей, не принимаемому им, хоть и в иной области».

Вопросы, которыми задается герой поэта, возникают в первых сценах мистерии. Он вступает в пререкания с родителями, не желая участвовать в молитве к Иегове. Герой Байрона не может понять, за что «должен превозносить всевышнего, допустившего падение Евы и Адама». В его душе сохранилось воспоминание о рае, которого его лишил вселенский рок. Изгнанный из Эдема за чужие грехи, Каин проявляет сомнение в правосудии высших сил. Сомнения в доброте Иеговы заставляют героя задуматься о том, что такое грех. Реплика «Знание – благо и жизнь – благо. Как же то и другое может оказаться злом?» [6] – итог долгих размышлений Каина. Мучительные раздумья Каина сводятся к вопросу познания. Когда в мистерии появляется Люцифер, герой уже внутренне готов выслушать его речи, поскольку они выражают его собственных сомнений, но в более смелой форме. Люцифер открывает Каину диалектические законы бытия, говоря, что «бог создал вселенную, в которой добро и зло постоянно меняются местами, в которой два враждебных начала слиты между собой, в которой зло является оборотной стороной добра. Дух сообщает герою, что Иегова – «вселенский тиран»

[33, 125], заставляющий «считать благом творимое им зло», создающий «лишь для того, чтобы разрушать». Как и в «Манфреде», в «Каине» звучит пессимистический вывод о том, что познание – скорбь. Однако Каин, в отличие от Манфреда, жаждет знаний, а Люцифер не только посвящает его в тайны мироздания, «но и призывает его доверять разуму», указывая «на путь «борьбы и самоутверждения». Таким образом, перед Каином открывается «трагическая диалектика жизни», которая вступает в конфронтацию в его рационалистической верой «в некий идеал абсолютного добра». Его возмущает не только присутствие злого начала в мире, но и изменчивость жизни, благодаря которой добро и зло непрерывно меняются местами.

Лирический элемент обнаруживается в изображении темы любви и пейзажа в мистерии. Любовная линия в мистерии представлена чувствами Каина и Ады. Ада безмерно преданно и сильно любит мужа. На вопрос Люцифера она отвечает, что почитает его сильнее отца и матери. После убийства Авеля Каином Ада уходит вместе с ним в изгнание. Также лирическое начало ярко воплощается во втором акте байроновской мистерии – в сценах, изображающих полет Каина и Люцифера в бездонную глубину космоса. Байрон изображает картину космических пространств, поражающую своим «сумрачным трагическим колоритом». Обращаясь к традиционным приемам европейского романтизма, он «нашел на своей палитре особые мерцающие краски и с их помощью нарисовал таинственно-зловещий, загадочный лик вселенной». В пронизанном необычайным лиризмом голубоватом сумраке космоса герой Байрона узнает о том, что «жизнь изменчива в своей основе». Каин наблюдает «погасшие миры, молчаливые, холодные, несущие в себе развалины когда-то бывшей жизни». Тени умерших существ и таинственные миры вызывают у него рационалистические вопросы о причине их гибели. Каину раскрывается трагическая бессмысленность жизни. Его разум восстает «против этой жестокой бессмыслицы». Диалог героя Байрона и Люцифера,

«построенный в форме философской дискуссии» дает лишь намек на ту гамму чувств героя в душе, в которой «зреет жгучая ненависть к богу». Эмоции героя находят выражение в интонациях и «в том эмоционально-лирическом колорите, который окрашивает все сцены второго акта». В мистерии «богоборческий» бунт Каина, в отличие от индивидуалистического протеста Манфреда, обусловлен состраданием к человечеству, вынужденному жить в несправедливости.

Благодаря драматической форме «Каина» картина космических пространств изображается через восприятие героя, который «оказывается центральной фигурой в мировом пространстве». Герой мистерии Байрона – титаническая личность. Внутреннюю близость с Люцифером, антиподом Иеговы, Каин доказывает нежеланием преклонять перед ним колени. Равным Творцу героя делает разум.

Образ падшего ангела Люцифера – самый противоречивый и поэтический образ мистерии. Показателем двойственности является совокупность его противоположных толкований: гений зла (Ф. Шлегель, В. Скотт, И. В. Герцен) и гений добра, потомок Прометея (Г. Брандес). А. С. Ромм говорит о «двойственном его облике», который заключается в «противоречивом переплетении противоположных начал». Двойственность Люцифера состоит в том, что он «дух истины и познания, дух разума и справедливости», который «прав в своем протесте против бога», но в то же время – носитель демонического, «злого» начала. Его целью полета с Каином по мировому пространству является не только открытие герою истины, но и уверование Каина в «немогущности человека» в руках Иеговы. Также Люцифер стремится «заронить в душу Каина гнев не только против отца, но и против брата». Дух словно повторяет его скрытые мысли «зачастую теми же словами». Однако Люцифер, как и герой Байрона, «невиновен в том, что коварная логика бытия заставляет его действовать как бы вопреки своей природе». Таким образом, основной мотив мистерии, заключающийся в борьбе за свободу своего разума и

бунте против несправедливости мира, получил воплощение в образах героев-двойников – Каина и Люцифера – выразителях авторских размышлений.

Однако в мистерии «Каин» находит воплощение противоречивая позиция Байрона, который понимает, что «современное состояние человечества – не только результат случайного торжества реакции, но и проявление некоей закономерности развития общества». Поэт показывает трагическую безысходность бунта. Титанический индивидуализм героя Байрона заставляет его восстать против мироздания, и убийство покорного божьей воли Авеля – страшная форма протеста против тирании Иеговы, требующего кровавых жертв. Порыв героя к добру несет зло, утверждая волю Творца. Испытывая острую ненависть к смерти, Каин «сам первый приводит ее в мир». В момент убийства брата, Каина покидает свойственная ему ясность мысли. Охваченный яростью при мысли о несправедливости Иеговы, который благосклонно принимает «кровавую жертву Авеля», но отвергает «позлащенные солнцем плоды земли», возложенные на алтарь Каином, он наносит удар брату. Однако убийство было подготовленное не только его ненавистью героя к тираническому произволу Иеговы, но и смутными чувствами неприязни к Авелю, «дремавшими глубоко в душе Каина». Таким образом, в мистерии проявляется «характерная байроновская тема «страстей» как единства добрых и злых устремлений человека. Убийство Авеля является конечной стадией познания мироздания – герой познает «самого себя, как части этого мира». Финал мистерии обнаруживает невозможность изменения судьбы человека. С осознанием собственной греховности Каин уходит навсегда, унося в душе безнадежное отчаяние. Так в мистерии «замышленная заранее по библейскому изложению расправа Каина с братом (чей дар был принят Богом в противоположность его собственному)» становится случайным ударом, нанесенным человеком,

«страдающим от несправедливого мироустройства и находящимся в постоянном поиске смысла жизни».

В то же время, содержание мистерии Байрона «не исчерпывается идеей отрицания, богоборчества». Каин стремится найти отличный путь от того, на который указал ему дух. Герой не желает преклоняться ни перед Люцифером, ни перед Иеговой («Я не хочу сгибаться ни перед кем»). В произведении заключена идея «искания знаний, способных указать путь к счастью и добру, которые должны быть конечной целью человека, освобожденного от страха и рабства почитания бога, поверившего в силу своего разума и своего протеста».

Эволюция драматического конфликта «Каина» определяется движением мысли героя, его раздумьями над судьбой человека, несправедливо определенной мирозданием, его стремлением к познанию окружающего мира и себя, неудачей этой попытки и предъявлением прав человека на свободу, «которое еще более усугубило неразрешимость противоречий».

В «Каине» особо ярко проявилась борьба идей. В нем тесно переплетаются и одновременно существуют самостоятельно различные идеи: идея веры в добро (Каин, Ада, Ева, Авель, Адам, Селла), идея поиска знаний (Каин), идея преступления и наказания (Каин, Адам, Ева), идея борьбы (Каин, Люцифер), идея свободы (Каин, Люцифер), идея смерти и др.

Байроновское определение «Каина» мистерией обусловлено «не только сюжетом, но и основной идеей его драмы». Действие в произведении строится вокруг проблемы греха, которая является главным положением религиозного учения. Его выбором объясняется обращение Байрона к реабилитации Каина, заключающейся в изучении психологии первого преступления на земле, и «конструкция произведения, напоминающая конструкцию средневековых моралите, основным содержанием которых является изображение борьбы добрых и злых сил за

душу человека». В основе композиции мистерии Байрона, как и в моралите – борьба гения зла – Люцифера с гением добра – Иеговой. Однако развитие «Каина» «совершается так, что <...> все понятия обращаются прямой противоположностью принятым: выясняется жестокость бога к людям и благосклонность к ним Сатаны».

Эпическое начало в мистерии заключается в том, что «под романтической оболочкой библейских легенд в образе Каина и его антиподов проступает жизненное и современное общественное содержание». Система образов в произведении «обнаруживает связь с революционным романтизмом Байрона». Так, противопоставляя стремящегося к познанию и свободе «трагического «богоборца» Каина покорным героям – Адаму, Еве, Авелю, Аде и другим, поэт создает образ борца-революционера. В лице своего героя поэт отстаивает просветительский идеал, противопоставляя его «темным силам мирового «зла»». Оправдание преступления Каина – оправдание «естественного человека». Обращаясь к доброте Каина, поэт «возлагает ответственность за убийство Авеля на Бога». Также в образе Каина, в его «настойчиво-вопрошающем, тревожно-недоуменном отношении к жизни <...> было нечто глубоко соответствующее тем настроения, какие переживала передовая часть европейского общества байроновской эпохи». Таким образом, в обвинении «божественного» произвола Творца обнаруживается обвинение политической тирании.

Важное художественное и историческое значение философской драмы «Каин» заключается в том, что в нем Байрон утверждает правомерность революционного действия как единственно возможной формы бунта против несправедливости и тиранического произвола существующего миропорядка.

Изменение поэтом библейской истории соответствовало его замыслу, который заключался в сосредоточении внимания на образе Каина с целью выражения причины его скорбных размышлений и богоборчества.

Вводя своего героя в I-ый и II-ой акт мистерии в историю грехопадения родителей, Байрон превращал Каина в судью, пришедшего для того, чтобы обратиться к прошлому в I-м акте, познать будущее во II-м акте, и быть изгнанным в III-м акте, не найдя ответа. Также в композиции мистерии подчеркивалась повторяемость явления: мистерия начинаясь с изображения жизни на земле (Акт I), возвращалась к ней (Акт III), после того, как поднималась на уровень космоса (Акт II). Таким образом, изменение библейских историй (грехопадения и первого братоубийства) приводило к оправданию героя, «драматизировало облик первого преступника», а цикличность явлений усиливала трагический пессимизм в мистерии.

В произведении Байрон использует традиционные образы из Библии: поэт пишет о древе жизни («Ведь вы вкусили знания, ведь были / Плоды на древе жизни?»); о змие и Эдеме («Мать и отец толкуют мне о змие, / О древе, о плодах его; я вижу / Врата того, что было их Эдемом...») и др. Эпиграфом к мистерии послужили строки из Ветхого завета: «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал господь бог». Библейским мотивам «Неба и Земли» Байрона «соответствует строгая простота чувств и языка, их сила и величие». Библейски-величавая форма мистерии и строгая размеренность стихотворного размера присутствуют на всем протяжении произведения, усиливая «торжественный пафос бунтарских краугольных речей Люцифера и Каина».

В «Каине» присутствуют тридцать семь ремарок. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места и времени действия, сообщения дополнительных условий и раскрытия психологического состояния.

– ремарки указания места и времени действия: Местность близ рая. – Восход солнца. [6, Акт I. Сцена 1-ая]; Бездна пространства [6, Акт II. Сцена 1-ая]; Царство смерти. [6, Акт II. Сцена 1-ая]; Местность близ Эдема. [6, Акт III. Сцена 1-ая].

– ремарки сообщения дополнительных условий: Люцифер (приближаясь) [6, Акт I. Сцена 1-ая]; Авель (преклоняя колени) [6, Акт III. Сцена 1-ая]; Каин (не преклоняя колени) [6, Акт III. Сцена 1-ая]; Огонь на жертвеннике Авеля разрастается в столп ослепительного пламени и поднимается к небу; в то же время вихрь опрокидывает жертвенник Каина и далеко раскидывает по земле плоды [6, Акт III. Сцена 1-ая] и др.

– ремарки раскрытия психологического состояния: А если бы и думал, для чего / Будить во мне... (в волнении останавливается) [6, Акт II. Сцена 2-ая]; Каин (после минутного оцепенения) [6, Акт III. Сцена 1-ая];

Использование в «Каине» ремарок указания места и времени действия, восходящих к оппозиции – Рай-Ад-Рай – способствовало акцентированию внимания на цикличности явлений в мистерии и усиливало ее пессимистичное звучание. В ремарке (А если бы и думал, для чего / Будить во мне... (в волнении останавливается) [6, Акт II. Сцена 2-ая]) находит выражение психологическое состояние Каина, осознавшего свою тайную неприязнь к брату, раскрывшуюся в диалоге с Люцифером. В использовании ремарок: Авель (преклоняя колени) [6, Акт III. Сцена 1-ая] и Каин (не преклоняя колени) [6, Акт III. Сцена 1-ая] поэтом подчеркивается непреклонность, бунт Каина во время жертвоприношения Творцу. Авель произносит молитву на коленях, в то время как его брат Каин приносит жертву, не приклоняя колен. Значительная концентрация ремарок в изображении братоубийства (6, Акт III. Сцена 1-ая) подчеркивает драматизм происходящего.

Мистерия «Небо и Земля» (1821) была создана вслед за «Каином». Это вторая «богоборческая» философская драма поэта, в которой продолжают и развиваются мотивы, ярко воплотившиеся в «Каине».

Тема жестокости мироздания, его враждебности по отношению к человеческому счастью, прозвучавшая в предыдущей байроновской мистерии, в «Небо и Земле» получает особое лирическое звучание.

Название произведения Байрона содержит отсылку к мифу о Новом Иерусалиме. В мистерии «Небо и Земля» человечество изображается накануне вселенской катастрофы. Библейский великий потоп становится лейтмотивом произведения поэта-романтика. В «Небе и Земле» Байрон перерабатывая миф, вводит в библейский текст историю любви двух девушек из рода Каина к ангелам как причину апокалипсической катастрофы.

В «Небе и Земле» как драматической поэме синтезируются лирические, эпические и драматические признаки. Лиро-эпический элемент реализуется в изображении великой вселенской катастрофы, которая «является естественным следствием преступления Каина и греховности его потомства». Также эпическое начало находит отражение в обращении поэта не к будущему, а к прошлому, благодаря чему современная произведению смутная историческая эпоха становится результатом события, играющего в произведении роль конца света – Великого потопа.

В центре мистерии, тяготеющей к жанру монодрамы, как и в «Каине» находится вопрошающий герой – Сын Ноя Иафет. Он скорбит о своей участи и всего человечества. Не совершая преступления против законов мироздания, герой несчастен. Внутренний конфликт героя связан с сомнением в справедливости решения Творца и размышлениями о смысле жизни. Иафет охвачен любовью к Ане, влюбленной в ангела. Дорога героя Байрона к познанию природы человека через сострадание обнаруживает пропасть, существующую между ним и Иегова. Однако богоборчество героя скрыто, поскольку ограничивается его смирением.

Про будущую катастрофу, которую «никто не в силах ни отодвинуть, ни предвидеть, ни объяснить», знает только семья Ноя. Иафета «терзает не только сострадание к ближнему, но и мысль о бессмысленности всего происходящего». Герой Байрона обращается к Иегову с рационалистическим вопросом «зачем?», поскольку «никак не может

понять, для чего нужен потоп». Если предстоящий потоп – божья кара, то она, по мнению героя, «несправедлива, так как вместе с грешниками погибнут и невинные, а те, которые будут спасены, ничем не лучше осужденных на гибель».

Мысль о бессмысленности человеческих страданий наполняет душу героя горечью после того, как злые духи высмеивают его веру в добро, заключающуюся в представлении «возрожденной земли, возвращенного рая и уничтоженного ада после потопа». Духи, искушающие сына Ноя, «говорят ему примерно тоже самое, что говорил Люцифер Каину. <...> Люди, которые явятся потом после потопа, не будут лучше <...> сегодняшних обитателей земли. Напротив, они будут менее прекрасными и сильными, чем их предки». Таким образом, в основе концепции рока Байрона, представленной и в его других философских драмах, находится «взгляд на историю как бессмысленный круговорот».

«Чисто индивидуальной и пережитой» особенностью Иафета является его сомнение в том, что «справедливость может идти рука об руку с гневом и мстью». Герой мистерии задается вопросом: «Как ярость с правосудием сочетать?» Однако Иафет не пытается бороться против мировой несправедливости. Это первый герой Байрона, понимающий, что «борьба бесполезна, что человек не может изменить вселенские законы».

В мистерии драматический конфликт находит выражение через образы двух сестер из рода Каина, – кроткой Аны и гордой Аголибамы, полюбивших ангелов Азазиил и Самаиаса. Своей смелой любовью женщины бросают вызов деспотичным божественным силам, которые грозят обрушить на землю Великий потоп. Сестры не только нарушают божественный закон, но и сознательно отделяются от Иегова. В речах мятежной Аголибамы «слышатся звуки дерзновенных речей ее пращура Каина». Однако, в отличие от героя предыдущей мистерии Байрона, который «отстаивал право на свободу», она «утверждает право человека на любовь». Таким образом, если «Каин» являлся «апофеозом человеческого

разума», то последняя мистерия поэта-романтика – «гимн во славу любви». Гуманистический пафос «Небо и Земли» состоит в лирическом утверждении красоты любви.

В произведении Байрона каниткам противопоставляются другие персонажи – Ной и его сыновья. Счастье Аны – трагедия для любящего ее Иафета. Он преданно любит обреченную на смерть девушку: его терзают сомнения в справедливости божьего Суда и приговору земле.

«Греховная» любовь сестер к ангелам вызывает сопротивление как земных, так и небесных сил. Ной готов проклясть сына за любовь к Ане. Архангел Рафаил грозит влюбленным вечными проклятиями.

Бунт ангелов, не желающих вернуться на небеса, напоминает о бунте и падении Сатаны. Несмотря на угрозу вечного изгнания, они уносят своих возлюбленных на крыльях с земли, заливаемой потоками воды, а Иафет становится свидетелем гибели человечества. Восстание Азазиил и Самаиаса и людей представляет многообразное противостояние против воли законов мироздания. Таким образом, в понимании названия произведения, кроме апокалипсического смысла, появляется изображение восставших против Иегова человечества и ангелов.

Драматизм мистерии «Небо и Земля» заключается в конфронтации «характеров и страстей, грандиозностью контраста между ужасом надвигающегося уничтожения и самозабвенной нежностью любви, одновременно земной и небесной».

В произведении Байрона тесно переплетаются и одновременно существуют самостоятельно различные идеи: «идея любви и свободы (любовь Аны и Аголибамы к Азазиилу и Самаиазу), идея человеческой веры в добро (Иафет), идея бессмысленности сопротивления (Ной, Рафаил, Духи), идея преступления и наказания («преступная» любовь земных женщин к ангелам; всемирный потоп за грехи человеческие) и идея смерти и страдания». Такое соединение идей позволяет называть мистерия «Небо

Земля» истоком «драмы идей», жанра, который получит распространение в драматургии конца XIX – начале XX в.

Соединение всех голосов героев в мистерии «заставило говорить о «полифоничности» «Неба и земли», но в то же время и о преобладании главного голоса, голоса любви, человечности и желания свободы – голоса самого автора. Голос автора, объединяя все голоса, выливается в единый лирический монолог, что и явилось жанровой доминантой «Неба и земли» как драматической поэмы.

В мистерии Байрона велика роль монологов. Так, «монологи Иафета и ангела Рафаила принадлежат к лучшему, что может дать поэзия всех времен и народов». Монологи Рафаила описывает эпитет, данный ему Самазом: «Славнейший всех меж Божьими сынами», поскольку в речах архангела «чувствуется и божественная безмятежная ясность и непреклонность верховного судии». В монологах Иафета, где «автор изображает самого себя и собственную израненную душу, слышится чисто человеческое сомнение, плод страдания».

В построении своей второй мистерии поэт «широко воспользовался приемом хоровой декламации. «Небо и Земля» строится как своеобразная лирическая симфония, в которой одну из ведущих партий исполняет хор. Функции хора во второй мистерии Байрона становятся чрезвычайно значительными и разнообразными. Хор здесь выступает как голос самой земли, как голос самого обреченного на смерть мира. В этой трагической симфонии человеческого горя «сольную партию» исполняет <...> Иафет, голос которого иногда сливается со скорбным воплем его погибающих братьев. Таким образом, мистерию «Небо и Земля» «богатство музыкальных ритмов, мелодичность стиха, разнообразие лирических оттенков драмы, грандиозность и величие изображенных в ней картин превращают ее в своего рода «музыкальную феерию».

Лирическая тема любви проходит сквозь всю мистерию Байрона, становясь одним из организующих композиционных мотивов

произведения. В любви находят отражения противоречия человеческого сознания. Не подчиняясь рассудку, она приносит не только счастье, но и страдания. Так, мучительно страдает сын Ноя Иафет, который влюблен в Ану, «сердце которой отдано ее бессмертному возлюбленному – ангелу Азазиилу». Индивидуальное счастье главных персонажей мистерии – Иафета, Аны и Аголибамы оказывается невозможным, как и для Манфреда и Каина. Это объясняется не только линейным падением героев, но и вовлеченностью в исторические события.

Любовь, делающая человека равным небожителям, становится причиной человеческих скорбей и мучений. Мотив роковой природы человеческой любви – одна из основных сюжетных линий произведения. Именно «греховная» любовь ангелов и земных женщин стала причиной потопа.

В произведении Байрона «чисто байроновская тема «роковых страстей» человека, предстает в ярком лирическом воплощении, однако поэт-романтик использует этот мотив не для осуждения героев, а выступает, следуя просветительским воззрениям, «в защиту «естественных прав человеческой личности». Таким образом, в мистерии утверждается «мысль о красоте человека и всего земного человеческого мира». Красотой проникнуто изображение погибающей земли, каиниток, также «мучительная любовь Иафета прекраснее, богаче трезвой, рационалистической «любви» его брата Ирада, который любит Аголибаму лишь до того момента, пока не убедился в полном отсутствии взаимного чувства».

Однако представленный в финале мистерии образ матери, которая протягивает «избранникам божьим своего младенца и умяляющей о спасении его, еще безгрешного и поэтому <...> не заслужившего господней кары <...> передает ужас всеобщего уничтожения».

Мистерия «Небо и Земля» первоначально она была задумана как драматическая трилогия, однако поэтом была закончена только первая

часть. В мистерии Байрон, так же как и в «Каине», широко использует традиционные образы из Библии: поэт пишет о небе («И небо распахнуть свои своды готово»); о волнах («Те волны, те холмы могильные над всей / Вселенною твоей») и др. Эпиграф произведения взят из Ветхого завета: «Когда люди начали умножаться, сыны Божии увидели дочерей человеческих, что оне красивы, и брали их себе в жены, какую кто выбрал». Библейским мотивам «Неба и Земли» Байрона «соответствует строгая простота чувств и языка, их сила и величие».

В тексте мистерии «Небо и Земля» – тридцать одна ремарка. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места и времени действия, сообщения дополнительных условий, комментирования и указания на simultaneity (одновременность).

– ремарки указания места и времени действия: Лесная и гористая местность близ горы Арарат. – Полночь [9, 1 действие, сцена 1-ая]; Горы. Араратская пещера [9, 1 действие, сцена 3-ая] и др.

– ремарки сообщения дополнительных условий: Входят Ирад и Иафет [9, 1 действие, сцена 2-ая]; Входят Ана и Аголибама [9, 1 действие, сцена 1-ая]; Я говорю к – пещере Араратской. (Уходят) [9, 1 действие, сцена 2-ая] и др.

– ремарки комментирования: Какие бы ты не имел печали / (А мне слышна в словах твоих печаль / И вместо гнев), – какую нанесли / Азазиил иль я тебе обиду? [9, 1 действие, сцена 3-ая]; Нет, никогда! Ни за спасенье мира! – / (Будь мир в такой опасности) [9, 1 действие, сцена 3-ая] и др.

– ремарки указания на simultaneity (одновременность): Мать (подавая своего ребенка Иафету) [9, 1 действие, сцена 3-ая].

В «Небе и Земле», благодаря ремаркам, предваряющим действие (Лесная и гористая местность близ горы Арарат. – Полночь. [9, 1 действие, сцена 1-ая] и Горы. Араратская пещера [9, 1 действие, сцена 3-ая]) Байрон дает указание на пространственно-временной-континуум. Гора Арарат – место, где в полночь встречаются канитки и ангелы, чья «греховная»

любовь стала причиной Великого потопа, а в Араратской пещере, ведущей к центру земли, обитают злые духи, открывающие Иафету будущее человечества. С помощью ремарки (Нет, никогда! Ни за спасенье мира! – / (Будь мир в такой опасности) [9, 1 действие, сцена 3-ая] в тексте мистерии возникает отсылка на предстоящую вселенскую катастрофу, а с использованием ремарки (Вода все прибывает, люди бегут в разных направлениях, многие подхватываются волнами; хор смертных рассеивается по горам, в поисках безопасного убежища; Иафет остается неподвижен на скале; вдали виден плывущий к нему ковчег) [9, 1 действие, сцена 3-ая] – страшная картина Потопа. Также возрастанию драматизма способствует применение ремарки, сопровождающей просьбу молодой матери к Иафету спасти ребенка и ее жалобу на божественную несправедливость: (Мать (подавая своего ребенка Иафету) [9, 1 действие, сцена 3-ая]. Ремарка (О вспомни ту, кем ты любим, / Кто, может быть, ничто перед тобою, / Но для кого ты все, мой серафим, / Ты не был создан Еговою, / Чтоб наши слезы разделять, / (Ах, если б ни одно созданье, / Кроме меня, не ведало страданья!) / С годами ты не можешь увядать... [9, 1 действие, сцена 1-ая]) раскрывает тяжелые чувства смертной Аны, влюбленной в ангела.

При публикации «Неба и Земли» поэт не оговаривал вопроса о сценическом воплощении мистерии, полагая, что характер произведения не позволит читателям принять его за драму для театра.

Трагедии «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821) были написаны Байроном в Италии, где поэт участвовал в освободительной борьбе итальянского народа, примкнув карбонарскому движению. В мрачном колорите в них отразилось тяжелое переживание Байрона поражения итальянской революции.

Одновременно с ними в период с 1820 по 1823 гг. поэтом были созданы две драмы философского цикла – «Каин» (1821) и «Небо и Земля»

(1821), также он вел журнал и продолжал работу над «Дон-Жуаном» (1818-1823).

Трагедии перекликаются с философскими драмами «по своему внутреннему содержанию», поскольку в их основе содержится та же совокупность социально-философских идей. Байроном в «Марино Фальеро», «Сарданапал» и «Двое Фоскари» и решаются важнейшие проблемы времени: «проблемы революционного насилия, права на вмешательство в историю, проблема свободы личности и т. д.». Однако если в философских драмах поэт «решал все эти вопросы в отвлеченно-философском плане» [45, с. 87], то в трагедиях он «дает им конкретно-жизненное выражение». Протест поэта против реакции воплощается в «Марино Фальеро», «Сарданапале» и «Двое Фоскари» в более яркой форме, чем в драмах философского цикла. Бунт героев Байрона «приобретает характер реальной политической борьбы» [45, с.87]

«Марино Фальеро», «Сарданапал», «Двое Фоскари» Байрона относятся к циклу произведений, названных «историческими драмами» (А. С. Ромм, М. С. Кургинян) или «историческими трагедиями» (А. С. Ромм, М. С. Кургинян, А. А. Аникст) или «классицистическими трагедиями» (Н. Я. Дьяконова) или «правильными драмами» (Н. Я. Дьяконова, Р. Ф. Усманов).

Данные трагедии были объединены в один цикл в силу в силу взаимосвязи, на которую указывал Байрон и художественного (жанрового и стилистического сходства). В построении своих исторических трагедий Байрон применял приемы классицистического театра XVII – XVIII вв. В предисловии к изданию «Сарданапала» и «Двое Фоскари» поэт сообщал, что «в одном случае пытался сохранить, а в другом приблизиться к правилу «единств», считая, что, совершенно отдаляясь от них, можно создать нечто поэтичное, но это не будет драмой. Также поэт «сам рассказывал, что, когда он поделился замыслом <...> драмы «Марино

Фальеро», с писателем Метью Люисом», тот порекомендовал поэту «соблюдать правильную конструкцию» [33, с.133]

Обращение к жанру трагедии полно отразило идейные и творческие искания поэта, которые были связаны «с растущим разочарованием в герое-индивидуалисте и стремлением преодолеть романтический субъективизм» [33, с.133]. Таким образом, жанр исторической трагедии явился, с одной стороны, следствием преодоления романтического субъективизма и исторической точности, а с другой стороны, с поисками новых форм возвышения над повседневной буржуазной действительностью.

Образцом героической трагедии для поэта являлась классицистическая трагедия XVII – XVIII вв., поэтому в «Марино Фальеро», «Сарданапал» и «Двое Фоскари» Байрон пытался соответствовать требованиям классицистической поэтики. В трагедиях важную роль играют «единства» классицистического театра. Произведения Байрона схожи с классицистическими «по своей внутренней психологической структуре». Однако, в отличие от предшественников, поэт изображает «не процесс зарождения страсти, а наивысший момент в ее развитии, начиная с событий, непосредственно предшествующих ее катастрофе» [45, с.88]. Также стремление поэта к требованиям классицистического театра проявилось в строгом ограничении количества действующих лиц и соблюдении принципа «симметрии».

В качестве образца трагедии для Байрона выступали произведения итальянского драматурга-революционера XVIII в. В. Альфиери. С его трагедиями поэта сближает «тираноборческая направленность» [45, с.89] и схожесть «в понимании характера и сущности политической борьбы». Герои Альфиери – борцы против тиранического произвола «не из соображений некоего абстрактного долга, а под влиянием оскорбленных чувств» [45, с.88-89]. Тема «человечности» политики, которая переставала

быть областью, исключаящей личные переживания, во многом перекликалась с проблематикой байроновских трагедий.

Несмотря на приверженность Байрона эстетическим канонам трагедий XVII – XVIII вв., его произведения отличались от них в идейной сущности и художественной структуре.

Драматургическое новаторство поэта заключалось в том, в «Марино Фальеро», «Сарданопал» и «Двое Фоскари» конфликт личности и общества значительно усложняется. Поэт приносит в политическую борьбу в произведениях «все сложные перипетии своих противоречивых чувств». В трагедиях Байрон «пытается выразить ту особую трагедию внутреннего разлада, которую обычно переживают его герои» [45, с.91]. Также заслуга поэта состоит в том, что он «одним из первых драматургов сумел сообщить своим венецианским трагедиям «местный колорит» [33, с.133]. Обращение поэта к событиям прошлого было обусловлено его романтическим представлением исторических событий, однако в своих трагедиях он стремился к точности исторических фактов. Следование исторической достоверности нашло наиболее яркое воплощение в «Марино Фальеро». В трагедиях Байрон с предельной точностью воспроизводит исторический колорит, который нашел отражение не только в характере героев, но и в фоне изображения событий «сквозь лирические монологи действующих лиц. Благодаря этому детали «местного колорита» выступают в трагедиях «не только в качестве живописной декорации, но и как элемент внутренней жизни героев» [33, с.133], устанавливая «связь между психологическим складом изображаемых Байроном характеров и особым национальным стилем итальянской жизни XVI века» [45, с.54]. Таким образом, стремление Байрона к нормам классицистического театра определялось связью поэта с традициями европейского Просвещения, тяготением к строгости форм, гражданскому пафосу, значительной проблематике, а также героическим характерам в произведениях.

В своих трагедиях Байрон обращался к шекспировской традиции, поэтому в его произведениях было «особое сочетание актуальности и историзма, которое столь актуально для театра Шекспира». Однако шекспиризм Байрона не имел последовательного характера, поскольку его реализм был недоступен поэту, еще не поборовшему «чисто романтическую неспособность ставить и разрешать большие проблемы своей современности на ее собственном материале».

Следование античной традиции для воплощения нового содержания сближало Байрона с новым классицизмом, свойственным для литературы и драматургии конца XVIII – начала XIX века. Для представителей нового французского классицизма (братья Шенье и др.) и Альфиери, «подражателем» которого часто называл себя Байрон, «античность была мерой гражданских, этических и эстетических идеалов и той высшей классической формой, в которую они стремились облекать содержание выдвинутое современностью». Также поэту был близок новый немецкий классицизм Ф. Шиллера и И. В. Гете, которые отойдя от штюрмерства, стремились «к преодолению субъективизма и <...> антиэстетической буржуазной действительности» и внимательное отношение к историческим фактам английского писателя В. Скотта.

В трагедиях поэт старался избегать традиции английского театра, в которых видел господство мелодраматического репертуара, для которого было характерно отсутствие какого-либо социально-политического-конфликта.

Издавая «Марино Фальеро», «Сарданапал», «Двое Фоскари», как и философские драмы, поэт подчеркивал, что они не были написаны в расчете на сценическое воплощение, предвидя негативную реакцию светской публики на глубокое социально-философское содержание своих произведений.

Многочисленные синонимичные определения жанровой принадлежности произведений, предложенные исследователями

обусловлены тем, что все три трагедии были написаны в соответствии с композиционными принципами драматургии классицизма на исторические темы.

В нашей работе мы солидаризируемся с А. С. Ромм, М. С. Кургинян, которые рассматривают «Марино Фальеро», «Сарданапал» и «Двое Фоскари» Байрона как исторические драмы. В их центре – раскрытие личности, испытывающей внутренние противоречия, и обращение автора к историческим событиям прошлого с целью решения острых и актуальных проблем современности.

Трагедия «Марино Фальеро» (1820) была создана Байроном во время революционных событий в Италии и воплотила всю специфику политических взглядов поэта. В «Марино Фальеро» революция – акт воли народа. Также важное место в ее идейном замысле занимает проблема личности в революции. Поэт полагал, что революционная деятельность способствует внутреннему духовному развитию человека.

Сюжет трагедии был почерпнут Байроном из исторических хроник, особенно поэт отмечает «Жизнеописание дожей» (1490) М. Сануто, государственного деятеля, дневники которого являются компиляцией. Трагическая история дожа Фальеро, казненного за государственную измену, поразила поэта своим невероятным драматизмом.

Драматическая интрига в трагедии основана на объединении двух линий сюжета: истории неудавшегося заговора и личной драмы Марино Фальеро.

Трагедия «Марино Фальеро» тяготеет к жанру монодрамы. В ее центре находятся два персонажа – дож Марино Фальеро и Бертрам, один из главарей антипатрицианского заговора, сквозь внутренние трагедии которых поэт рассматривает острейшие политические и социальные проблемы современности.

Внутренний конфликт Марино Фальеро связан с его уязвленным самолюбием, осознанием своей незначительной роли в политической

системе Венеции, неуверенностью в правильности присоединения к заговору и ощущением презрения к заговорщикам и к себе самому.

Дождь Марино Фальеро в трагедии Байрона представляет собой благородного и мужественного человека, который обладает огромной силой воли и способен на подвиг. Благодаря самоотверженной службе Венеции, Фальеро получает высокий сан дожа. Так, в его образе находит отражение понимание социального долга, характерного для классицистической трагедии.

Грязные намеки относительно неверности его молодой жены Анжелины оскорбили дожа как человека и государственного деятеля. Фальеро требует строгого суда над Стено, однако Совет сорока присуждает обидчику героя лишь месяц тюремного заключения. Приговор суда, воспринятый Фальеро как издевка над его чувствами и саном, способствует его специфической «переоценке ценностей» [45, с.93]. Также в трагедии тема «оскорбленного человека» отражена в истории Бертуччо, поскольку пощечина патриция направила «мысль плебейского трибуна в русло крамольных антиправительственных замыслов» [45, с.101].

Однако процесс пересмотра своих воззрений зародился у Фальеро давно, поскольку он догадывался, что не является истинным правителем государства («Разряженный фигурой в побрякушках, / Безмолвным манекеном государя, / Бичом народа, скрепщиком указов, / Союзником всегдашних Сорока, / <...> Щитом, шутом и куклой») [8, Акт III. Сцена 2-ая]. Его рассуждения о сущности государства Венеции и о своей роли в нем приводят героя к значительным выводам. Так, из оскорбленного самолюбия Фальеро «рождается чувство сострадания к угнетенному венецианскому народу» [45, с.100]. Фальеро ищет способы мести Совету сорока, когда Бертруччо предлагает ему стать главой тайного общества, «ставящего перед собой целью свержение нынешнего правительства Венеции» [33, с. 139]. Таким образом, благодаря мотиву «личной обиды» в

«Марино Фальеро» поэт «усиливает тираноборческий пафос своей трагедии» [45, с.101].

В ходе своего духовного развития Марино Фальеро «переживает глубокую трагедию внутреннего раздвоения» [45, с.102]. В речах героя Байрона отражается неуверенность в переходе на сторону мятежников. Фальеро осознает контраст между целями и методами революции. Трагедия дожа состоит в том, что он должен выступить против близких людей. Однако желая получить высокую оценку своей деятельности во славу Италии, Фальеро убеждает себя в необходимости данного поступка. Так в трагедии Байрона воплощается идея долга. Образу мятущегося Фальеро противопоставлены образы Календаро и Израэля, которые без раздумий присоединились к мятежу. Таким образом, трагедия внутреннего разлада героя тяготеет к традиционному конфликту «долга и чувства» однако его специфика заключается в глубочайшей коллизии любви и ненависти, которую можно разрешить только путем ухода от собственной индивидуальности.

Также одним из противоречий дожа было то, что с одной стороны он предан народу, но с другой испытывает презрение к его представителям (заговорщикам). В этом проявлении внутреннего конфликта героя отразилось снижение драматического образа, поскольку указывало на «личное мщение как единственную причину, по которой Фальеро начинает сотрудничать с людьми, которых он не уважает». Однако мнение о своей исключительности и мысль о том, что «смерть – это единственная плата за нанесенную обиду, сливается в душе дожа с ощущением единения с людьми. В то же время герой испытывает глубочайшее презрение к себе, поскольку, разорвав связи с аристократической средой, он «не может убить патриция в самом себе» [45, с.105]. Таким образом, путь мучительной борьбы героя с самим собой, который приводит его к смерти, способствует тому, что «его образ становится титаническим, приобретая черты подлинного величия» [45, с.105].

В основе трагедии «Марино Фальеро» Байрона – диалог, тяготеющий к монологу. Так, дож произносит несколько монологов, где четко проявляется его позиция гражданина и правителя. Наиболее важным является монолог во дворце, где Марино Фальеро произносит одну из главных для трагедии реплик: «И я сложу венец и возрожу / В стране свободу. О! Какой ценою!» [8, Акт IV. Сцена 2-ая] и монолог «Я воззову ко Времени, не к людям» [8, Акт V. Сцена 2-ая], где пророчит упадок Венеции, а также то, что будущее поколение непременно вспомнят дожа, потому что наказание за этот поступок не заставит себя ждать.

Другая психологическая линия мучительных размышлений связана с образом Бертрама, главы заговорщиков, который, так же как и Фальеро, испытывает внутренний конфликт. Его внутреннее противоречие связано с осознанием жестокости революции. Бертрам «не может заглушить в себе невольного отвращения к кровавым, «бесчеловечным» методам революционной борьбы» [45, с.106]. Герой Байрона испытывает сострадание к сенаторам, которые обречены на смерть, так как воспринимает их не только как тиранов, но и людей. Стремясь спасти жизнь покровительствовавшему ему патрицию, он предает Фальеро. Таким образом, стремлению Бертрама к гармоничному сочетанию революционной и нравственной этики способствует неудачному исходу восстания. Однако неудача заговора объяснялась «не столько актом единичного предательства, сколько его замкнутым изолированным характером» [45, с.109], причиной которого было недоверие заговорщиков к народу.

Трагедия «Марино Фальеро» написана в защиту революционного восстания. Поэт доказывает «правомерность революции» [45, с.107] и «ее глубокий гуманистический смысл» [45, с.107]. Поэт полагает, что «высшая человечность заключается в том, чтобы следовать своему революционному долгу».

Эпическое начало в «Марино Фальеро» заключается в том, что в трагедии присутствует связь с революционным романтизмом Байрона. Посредством раскрытия образов его героев поэтом отражаются «не только жизненно важные проблемы начала XIX века, но и совершенно реальные события современной эпохи, истинный смысл которых поэт разгадывает с помощью исторических аналогий» [45, с.109]. Также в «Марино Фальеро» тема народных масс приобретает большее значение, чем в других драматических произведениях Байрона. Народ в трагедии «не является пассивным и равнодушным наблюдателем происходящих на его глазах событий, – от народной толпы <...> веет большой силой, энергией, волей к борьбе» [33, с.146-147]. В то же время поэт «сумел ярко отразить в своей трагедии оторванность революционных заговорщиков от народа – эту характерную черту освободительного движения своего времени».

Лирический пласт в трагедии «Марино Фальеро» Байрона находит отражение в теме любви и пронизанных глубоким лиризмом монологах. Марино Фальеро нежно любит свою жену Анжолину, которая «по возрасту скорее годится ему в дочери» [33, с.138]. Эта разница в годах послужила причиной оскорбления жены дожа патрицием Стено, послужившего толчком развития действия в трагедии. Также лирическое начало находит отражение в «проникновенно патетических стихах» [45, с.104], в которых Фальеро говорит о любви к народу и изображение изумительных просторов

Историзм Байрона в трагедии проявляется в невероятно ярком воплощении. Так, И. В. Гете говорил, что в «Марино Фальеро» «мы целиком перенесены в Венецию и притом в ту самую эпоху, когда происходит действие» [45, с. 94]

В трагедии Байрон стремится соответствовать требованиям классицизма. «Марино Фальеро» отличается гармоничной стройностью частей, пятиактным делением, простотой сюжета, контрастным разделением персонажей, наличием любовного треугольника. Однако

Байрон не обращается к образам античности и нарушает принцип «трех единств». Поэт нарушает единство места и действия, «чтобы показать всю сложную противоречивость характера героя».

В тексте трагедии «Марино Фальеро» используются сорок две ремарки. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места действия, сообщения дополнительных условий и комментирования. Важной ремаркой является ремарка комментирования: Когда уйду я (может быть, скорей, / Чем даже годы указуют, ибо / Кругом, внутри и вне идет брожение, / Грозящее так населить кладбища, / Как ни война не в силах, ни чума), которая дает отсылку на трагический исход драмы, связанный со смутными событиями времени [Акт III. Сцена 1-ая].

Трагедия «Сарданапал» (1821) Байрона содержит в себе разработку мотивов, нашедших воплощение в его первой исторической драме «Марино Фальеро». В произведении решается главная проблема творчества поэта – проблема личности и общества. Драматургическая и идейная основа «Сарданапала» – вопрос о границах свободы личности. В его разрешении концентрировались противоречия поэта с оптимистической просветительской философией. Поэт призывал «к полному раскрепощению человека», [45, с. 112]. однако понимая, что «анархическая свобода личности не может быть фундаментом для создания социальной гармонии».

«Сарданапал» находится в непосредственной близости по своему идейному содержанию и художественной структуре с драмами философского цикла Байрона. Трагическая история ассирийского царя Сарданапала, в большей мере чем «Марино Фальеро» и «Два Фоскари», тяготеет к жанру монодрамы. Несмотря на то что поэт стремился написать трагедию в соответствии классицистических «единств», в ней господствует лирическое начало. Центральный образ произведения – образ Сарданапала. Остальные действующие лица трагедии «превращены в “голоса”», которые звучат в его душе.

Источником трагедии послужил сюжет, почерпнутый Байроном «из Диодора Сицилийского и английского историка Греции Мидфорда, рассказывающих о падении древнеассирийского царства и гибели последнего представителя древнейшей ассирийской династии – царя Сарданапала» [33, с. 42].

В «Сарданапале» как драматической поэме синтезируются лирические, эпические и драматические признаки. Драматическое начало определяется наличием драматического конфликта и драматической формы (размышления героя и автора передаются в стихотворной форме с помощью диалогов, где ключевая функция отводится монологам, в тексте присутствуют ремарки). В основе трагедии – диалог, который тяготеет к монологу. Так употребление подряд нескольких реплик одного героя способствует возрастанию драматизма в произведении. Основным конфликтом трагедии основан на столкновении между ассирийским царем Сарданапалом и мятежниками. Внутренний конфликт героя Байрона связан с осознанием истинного отношения к нему его подданных и пониманием того, что он становится источником бед своих близких.

Сарданапал, как и его исторический прототип, проводит дни «в своих покоях за пирами и кутежами», пренебрегая делами государства. Но в интерпретации Байрона герой представлен как «благородный и смелый человек, своеобразный искатель правды и справедливости». Его эпикурейский образ жизни «является не только удовлетворением личных склонностей, а осуществлением определенной социально-философской программы переустройства жизни». Ассирийский царь делает основой своего собственного поведения и государственного строя принцип, заключающийся в неограниченной свободе действий («Вольности мои / Народу не запретны. Все мы люди»). Государство для героя Байрона – «аппарат тиранического принуждения». Сарданапал избавляет свой народ от налогов и участия в войне, однако подданные ассирийского царя, «привыкшие терпеливо сносить все притеснения и жестокости прежних

правителей» не могут оценить его добрых намерений и образ жизни. Деятельность царя «разжигает в людях темные страсти». Народ не прощает ни единой его слабости и приписывает ему даже несуществующие проступки. Задумывая переворот против Сарданапала, Арбак и Безелис опираются на недовольство, которое вызывает облик и поведение ассирийского царя у народных масс, хотя и основывают мятеж с опорой исключительно на армию. Таким образом, основной конфликт «Сарданапала», заключающийся в конфронтации между ассирийским царем и мятежниками представлен как конфликт, возникающий по нравственным, а не социальным или политическим причинам. Поэтому в данной трагедии Байрона получила освещение проблема народа, его роли и значения в социальной жизни и борьбе.

Царь Сарданапал не верит, что он – «единственный из правителей Ассирии, не причиняющий зла свои подданным, стремящийся жить жизнью частного лица и не пользоваться всеми возможностями своей власти, – становится предметом ненависти козней и что ему суждено лишиться доверия и терпеливой покорности народа». Даже в тот миг, когда он узнает, что дворец окружен, ассирийский царь полагает, что его появление перед войсками усмирят бунтовщиков. Неверие Сарданапала в надвигающуюся опасность определяет нарастание драматизма в трагедии.

Открыв существование государственного заговора, угрожающего ему, Сарданапал, в соответствии со своими гуманистическим принципами, великодушно прощает и отпускает изменников – поступок, необратимые последствия которого становятся причиной его гибели. Видя в ассирийских гражданах личностей и полагая, что их жизнь «представляет собою нечто более важное, чем та или иная форма их гражданской деятельности», Сарданапал не воспринимает народ как «живое единство, жизнь которого подчиняется особым законам». Так трагическая вина героя Байрона заключается «в одностороннем ограниченном взгляде на жизнь и человека».

В воззрениях своего героя поэт воплощает принципы просветительской этики. Гуманистическая программа Сарданапала, направленная на освобождение «естественных» стремлений человеческой личности, утопична в своей основе. Ассирийский царь, как и философы-просветители XVIII в., полагает, что государство не является необходимой формой общественного существования. Герой видит в ней «случайное установление, возникшее по произволу деспотической воли государей», которое можно «уничтожить таким же актом единичного волеизлияния». В то же время для самого Байрона государство – «историческая необходимость, существование которой определяется не только социальными потребностями жизни общества, но и самими особенностями человеческой природы».

Не понимая, в чем состоит его вина перед народом, герой Байрона воспринимает поднятый против него бунт как «доказательство человеческой неблагодарности, глупости и жестокости». В финале трагедии ассирийский царь приходит к выводу, что народу необходимы только жестокие правители, какими были его властные и грубые предки и какими будут его преемники – Арбак и Безелис, выступающие как освободители народа, но после воцарения ставшие «так же деспотичны, как те, кого уже пеленали в пурпур».

В отношениях ассирийского царя с женой и любовницей, которые также построены на принципах полной свободы чувства, заключено «нечто жестокое и эгоистичное». Герой Байрона, при всей несомненности его права на личное счастье, ощущает угрызение совести, видя слезы своей отвергнутой жены, царицы Зарины. Сарданапал после ухода Зарины, чувствует досаду, встречая свою возлюбленную Мирру. В ее лице герой Байрона обнаруживает «соучастницу своего невольного преступления».

В Сарданапале, как и в образах героев восточных поэм и Манфреде, присутствуют два «начала». Первое – ненависть к любым формам угнетения, второе – крайний индивидуализм и эгоизм, вера в свое

исключительное право на свободу и любовь. Таким образом, в «Сарданапале» Байрон утверждает, что трагедия героя становится следствием его индивидуализма, стремлением противопоставить себя всему миру, а не результатом его гуманизма и свободолюбия.

Лирический пласт в трагедии «Сарданапал» Байрона находит особо яркое воплощение в теме любви и проникнутых глубоким лиризмом монологах. Сарданапал испытывает красивое и возвышенное чувство к рабыне – гречанке Мирре, которая является для него не просто наложницей, а преданным другом. В последней сцене трагедии Сарданапал и Мирра произносят проникновенный монолог и восходят вместе на костер. Сцена смерти героя и его возлюбленной воплощает основную мысль трагедии в форме романтической символики. Герой Байрона «зажег неистовый пожар разрушительных страстей, и их огонь испепеляет его. Сам того не зная, он бросил вызов роковым стихиям жизни, и они вовлекли его в свой неистовый водоворот. Силы природы восстают на него: река выходит из берегов и, подмыв крепостные стены, открывает замок Сарданапала натиску наступающих врагов».

Историзм Байрона в трагедии «Сарданапал» носит условный характер. Экзотический ассирийский фон произведения «представляет собою чисто романтическую декорацию и не определяет ни сущности драматического конфликта пьесы, ни характера ее персонажей.

Эпическое начало в трагедии заключается в том, что под обращением к историческому факту прошлого обнаруживается современное общественное содержание. Несмотря на мягкость и пассивность героя Байрон не отказывается от бунта. Так, противопоставляя Сарданапала Селеману, брату Зарины, поэт создает своеобразный образ своеобразный борца-революционера, являющегося выразителем его воззрений.

В трагедии «Сарданапал» борьба идей ярко воплотилась в конфронтации Сарданапала и его шурина Селемена, корящего его за

пренебрежение к государственным делам и измену семейному долгу. Однако поражение Сарданапала в финале трагедии не означало победу Селемена, являющегося его антагонистом, носителем идеи долга. Сарданапал выбирает смерть вместо примирения. В самые критические для себя моменты герой Байрона, признавая достоинства воззрений шурина и горько оплакивая его гибель, поступает согласно своим личным принципам: «царь отказывается сосредоточить свои войска во дворце, где он может еще продержаться и отбить натиск неприятеля, ибо такая форма борьбы кажется ему трусливой, недостойной, негуманной». Герой дает приказ вести сражение в поле, понимая, что «обрекает тем самым себя и свою армию на неминуемую гибель». В то же время в последние часы жизни, когда ассирийский царь ясно осознает свою приближающуюся смерть, он проявляет необычайное мужество и подлинное душевное величие, выражая заботу прежде всего о спасении и благополучии немногих оставшихся верными ему людей. Таким образом, отвергая индивидуализм своего героя, поэт «поэтизирует Сарданапала как романтического бунтаря, носителя высоких гуманных принципов, выступающих против жестоких, бесчеловечных законов окружающего мира».

В тексте трагедии – шестьдесят две ремарки. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места действия, сообщения дополнительных условий, комментирования и раскрытия психологического состояния. Ключевыми ремарками являются ремарка сообщения дополнительных условий: (Сарданапал выхватывает меч у одного из воинов и кидается между бьющимися, разделяя их) [8, Акт II], использование которой способствовало изображению преобразования изнеженного царя перед лицом опасности, и ремарки комментирования: (Женоподобный царь (а это хуже, / Чем женщина) – все на реке, в кругу / Своих наложниц) [8, Акт II], являющую собой характеристику байроновского героя трагедии одним из мятежников.

Трагедия «Сарданапал» – наиболее романтическая трагедия Байрона. Классицистическая и особенно социально-историческая линия развиты в ней крайне слабо. Однако поэт ни разу на протяжении всего действия не нарушает единств времени и места в трагедии. Таким образом, свойственное для Байрона смешение романтического и классицистического стиля приобретает в трагедии своеобразное выражение.

Основная тема «Сарданапала», заключающаяся в вопросе о границах свободы личности, приводит поэта к использованию приемов драматургии, свойственных для английского театра шекспировской эпохи. Кульминация в трагедии, наступающая в соответствии с законами классицизма в середине третьего акта, подготовлена «таинственными психологическими процессами», которые происходят в сознании ассирийского царя. В финальных сценах второго акта трагедии «Сарданапал» герой объявляет приближенным о своем желании устроить пиршество. В то же время становится известным, что Сарданапал полон непонятных мрачных предчувствий. После рассказа возлюбленной о сне, который явно пророчит ему гибель, его тревожное состояние передается Мирре. Так с помощью романтического приема Байрон создает в трагедии ощущение тревожного предчувствия, которое особенно усиливается в начальных сценах третьего акта трагедии, в которых представлена картина пиршества во дворце ассирийского царя. Пир, который проходит под завывание грозу, представляет романтическую ситуацию «пира во время чумы». Особый драматизм действия проявляется во время появления раненного война, который сообщает о приближении врагов. Нарастание драматической напряженности в момент приближения к катастрофе в трагедии «имеет тот характер математической точности, который был свойственен классицистической драме, но классицистическая архитектоника здесь создается романтическими средствами».

Трагедия «Двое Фоскари» (1821), как и другие исторические драмы Байрона, классична. В предисловии к ее изданию поэт сообщал, что пытался «приблизиться к правилу «единств»». По своему идейному замыслу она является полемикой с ключевыми идейными принципами классического театра. Так поэт переосмысляет понятие государства в рамках романтической трагедии. Идея государства как «высшего разума», отраженного в законах, была ниспровергнута конкретными историческими событиями, связанных с существованием Священного союза.

В трагедии Байрон обращается к историческому прошлому Венеции, в котором так же, как и в «Марино Фальеро» (1820), нашли отражение события XIV века. В письме к издателю поэт указывает произведения, «послужившие ему историческими источниками: «История Венеции» Дарю (он упоминал ее и в связи с «Марино Фальеро»), «История итальянских республик» Сисмонди, а также «Очерки из венецианской истории» Сметлея, которые цитируются в примечаниях к трагедии».

В центре «Двое Фоскари» находятся два главных персонажа – дож Фоскари и его сын Джакопо. Герои являются носителями полемически противопоставленных понятий – «родина» и «государство».

Внутренний конфликт престарелого дожа, связан со следованием абстрактно понятому долгу и насильственному подавлению своих естественных чувств. Фанатичный исполнитель социального долга, старший Фоскари является «мучеником идеи». Герой Байрона служит Венеции с самоотверженным отречением, «возлагая на <...> алтарь все личные привязанности, родительские чувства, собственную жизнь и жизнь своих детей». Он отказывается от всего личного, человеческого во имя служения отечеству. Таким образом, в образе старшем Фоскари находит воплощение понимания общественного долга, свойственного классицистической трагедии.

Специфика позиции старика Фоскари находит отражение в его отношении к младшему сыну Джакопо, который предстал перед судом

Венеции по обвинению в государственной измене. Обвиненный Советом десяти в предательстве отечества и изгнанный за пределы Венеции, он «томился жестокой тоской по утраченной родине» и, чтобы увидеть ее снова, решил пойти на уловку. Джакопо пишет письмо иностранному государю с просьбой помочь отомстить неблагодарной родине и передает в руки человека, который, по его сведениям, был тайным шпионом венецианского сената. Против него начинается следствие и Джакопо вызывают в Венецию в качестве подсудимого. Объяснениям, которые младший Фоскари дает относительно мотивов, которые побудили его написать письмо, никто не поверил, хотя даже самые страшные пытки не заставили его признаться в государственной измене. Джакопо снова вынесен самый страшный приговор – вечное изгнание.

Дожд Фоскари, призванный законом быть судьей сына, знает, что Джакопо невиновен, однако «санкционирует все жестокости, жертвой которых становится младший Фоскари». Таким образом, трагическая вина старшего Фоскари заключается в преклонении перед нормой закона.

Историзм Байрона в трагедии заключается в том, что государство рассматривается им как понятие исторически конкретное. Для него это не абстрактная сила, а жизненное явление, связанное с конкретными формами жизни общества. С такой точки зрения поэт раскрывает трагический крах позиции старшего Фоскари. Заблуждение дожа в том, что предметом его служения является не реальная Венеция, а некая идея мудрого государства. Герой Байрона не может дать осознать, что слова «закон» и «государство» означают лишь перечень архаических правил, которые давно потеряли смысл и которыми пользуются в личных целях находящиеся у власти авантюристы.

В трагедии показан один из злобных интриганов, член Совета десяти Лоредано. Его образ являет «стихию эгоистического произвола», составляющую основу деятельности венецианского сената. Он видит в старшем Фоскари виновника смерти своих родителей, поэтому делает

орудием мести венецианские законы. Именно коварные интриги Лоредано – причина гибели двух Фоскари. Старший Фоскари понимает его намерения, однако остается верен своему трагической непреклонности. Таким образом, трагическая противоречивость положения дожа Фоскари заключается в том, что, служа своему бесчеловечному идолу, он практически уничтожает себя не только как человека, но и как дожа, поскольку погоня за «иллюзорным государством» превращает его в марионетку венецианского сената.

Финал трагедии трагичен. Ни старший, ни младший Фоскари не могут пережить обрушившихся на них несчастий: Джакопо умирает в тот момент, когда должен сесть на корабль, чтобы навсегда покинуть отчизну; дож пережил сына на несколько часов. Сделав старого Фоскари орудием гибели сына, венецианские правители в конце концов лишают его дожеского сана. Последний удар окончательно добивает старца – основание всей его жизни подточено и ему остается только умереть.

В финальной сцене трагедии Байрон «ясно дает понять, что победа на Лоредано и торжество справедливости возможны лишь при помощи народа», поскольку сенатор и другие, придя сообщить старшему Фоскари о низложении, боятся огласки своих дел народу. Так сенатор Барбаригго, являющийся, как и Джакопо, выразителем воззрений автора, говорит о страхе врагов дожа перед народным возмездием.

В образе второго Фоскари, Джакопо воплощается противоположная форма патриотизма. Он является человеком, эмоции, чувств, воплощающим протест против формального долга. Внутренний конфликт героя связан с оторванностью от родины. В пронизанных глубоким лиризмом монологах героя встает романтически прекрасный образ Венеции, который в отдельных сценах трагедии «Двое Фоскари» достигает «почти чувственной осязаемости».

Борьба идейных воззрений в трагедии «Двое Фоскари» отразилась в столкновении старика Фоскари, являющегося олицетворением верности

долгу, и его сына Джакопо – выразителем протеста против сковывающего формального долга.

Лирический элемент драмы обнаруживается в монологах младшего Фоскари, а также изображении Венеции (колорит эпохи). Так, сцена второго акта, где изнуренный от мучения младший Фоскари, вдыхает ночной воздух, стоя у окна, являет «необычайно четкое <...> впечатление переливов красок и трепета ночных теней». Страстные лирические монологи Джакопо производят особенно сильное впечатление рядом с размеренной четкой речью старшего Фоскари. Таким образом, наличие в трагедии «Двое Фоскари» двух стилистических планов подчеркивает ключевую мысль произведения, заключающуюся в представлении «о глубокой противоположности «человеческого» и «государственного»».

Эпическое начало в трагедии «Двое Фоскари» заключается в том, что в ней, «посредством страстных, преисполненных жгучих интересов современности самого автора, избравшего рупором своих идей того или иного персонажа», обнаруживает связь с революционным романтизмом Байрона. Джакопо, выразитель воззрений Байрона, несмотря на свое безысходное положение, «не теряет мужества и способности смотреть в будущее». Так, с образом младшего Фоскари воплощается атмосфера террора и преследования патриотов Италии, которая окружала поэта после разгрома движения карбонариев, а также переживания самого Байрона, который был вынужден жить на чужбине.

Трагедия «Двое Фоскари» Байрона состоит из 5 актов и написана белым стихом. Издавая свое произведение, вышедшее в 1821 году в одной книге с «Сарданапалом» и «Каином», поэт говорил, «что они были написаны без малейшей мысли о сцене».

В трагедии Байрона большую роль приобрели свойственные классицизму художественные приемы: словесный поединок между двумя персонажами-антагонистами, усиление и всяческое подчеркивание одной ключевой черты характера героев (чувство долга у старика Фоскари,

любовь к родине у Джакомо, женская преданность у его жены Марины, мстительность – у Лоредано).

В тексте трагедии – шестьдесят три ремарки. С точки зрения выполняемой ими функции это ремарки: указания места действия, сообщения дополнительных условий и комментирования. Ключевой ремаркой является ремарка комментирования: (Намъ пора / Готовиться оставить этотъ городъ / Влюбленный (ты, кажется, никакъ / Не въ силахъ разлюбить его) и этихъ / Правителей, которые тебѣ / Признательность его такъ выражаютъ / Здѣсь дяди позаботятся мои / И дожъ о нашихъ дѣтяхъ: мы должны / На кораблѣ быть къ ночи) [11, Акт III], которая используется с целью подчеркивания острого чувства патриотизма младшего Фоскари, который, несмотря на решение суда, не может проститься с родиной.

2.2. Традиции драматической поэмы в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона

Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» занимает особое место среди произведений Дж. Г. Байрона. Поэт писал ее в течение длительного времени – с 1809 по 1818 гг. В это время он занимался не только литературным творчеством, но и принимал участие в политической деятельности. Байрон был участником национально-освободительных войн в Греции и движения карбонариев в Италии. Также поэт-романтик активно выступал на заседаниях парламента в Англии.

В 1809-1811 гг. поэт совершил первое заграничное путешествие по Португалии, Испании, Греции, Албании, Турции и Мальте. Основой первых двух песен «Паломничества Чайльд-Гарольда» стали путевые впечатления. I песня поэмы была написана в Албании 31 октября 1809 г., а II была закончена 28 марта 1810 г. в Смирне (Турция). Последующие, III и

IV песни поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» были созданы через несколько лет, когда Байрон находился в добровольном изгнании из Англии. Песни непосредственно связаны с его пребыванием в таких странах, как Швейцария и Италия, где поэт жил в 1816-1823 гг. III песня была начата в первых числах мая 1816 г., а закончена 27 июля 1816 г. в Уши, близ Лозании (Швейцария). IV песня поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» была создана поэтом в Венеции (Италия) в период с 26 июня 1817 г. по весну 1818 г.

Первые две песни поэмы были изданы Д. Мерреем, ставшим с тех пор постоянным издателем Байрона, в марте 1812 г. Успех «Паломничества Чайльд-Гарольда», заключавшийся в глубокой жизненности и остроте идейного содержания поэмы, был настолько значителен, что конца 1812 г. оно выдержало 5 изданий. Для читательского круга поэма стала не только личным дневником, но и попыткой критического обобщения важнейших событий времени.

С момента своего появления поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» вызывала особый интерес у критиков и литературоведов. Разговоры о художественных особенностях поэмы продолжаются до настоящего времени. Исследование ее художественного своеобразия нашло отражение в работах Н. Я. Дьяконовой, М. С. Кургинян, И. А. Дубашинского, В. А. Лукова, Р. Ф. Усмановой и др.

Определение жанра «Паломничества Чайльд-Гарольда» имеет существенное значение в понимании всего произведения. Традиционно исследователями «Паломничество Чайльд-Гарольда» рассматривается как лиро-эпическая поэма (И. А. Дубашинский, М. С. Кургинян, Н. Я. Дьяконова и др.). Интересно в отношении определения специфики жанра поэмы суждение И. А. Дубашинского: «Байрон резко расширил и углубил жанр лиро-эпической поэмы, открытый его предшественниками – поэтами-сентименталистами XVIII века. В поэме <...> это развитие и совершенствование жанра достигнуто не столько благодаря

многостороннему раскрытию личности героя, сколько за счет развернутого самоанализа, направленного на выявление сложной системы политических взглядов автора, в той ситуации, которая сложилась в Европе накануне и после поражения наполеоновской Франции». Точку зрения Дубашинского на истоки жанра «Паломничества Чайльд-Гарольда» разделяет М.С. Кургинян. Однако исследовательница отмечает, что герой поэмы «во многом чужд <...> сентиментальному путешественнику <...> в его разрыве с ним (обществом) – больше трагизма, непримиримости». Также Кургинян указывает на связь поэмы со штурмерской драмой, но отмечает, что в ней «скорбь и разочарование более всеобщие». Н. Я. Дьяконова в переходе от классицизма к романтизму определяет новаторство поэта введением нового героя, «резко несхожего с "настоящим героем"», и усилением лиризма в поэме. Кроме того, исследовательница отмечает связь поэмы с английской балладной традицией.

Написание «Паломничества Чайльд-Гарольда» проходило в начале XIX в., как раз в период, когда многие авторы обращались к жанру драматической поэмы, и она была одним из ведущих литературных жанров. В Англии особенно ярко драматическая поэма была представлена в зрелом творчестве Байрона, однако влияние традиций жанра драматической поэмы обнаруживается уже в ранних произведениях поэта.

Лиро-эпическую поэму «Паломничество Чайльд-Гарольда» с жанром драматической поэмы сближает, в первую очередь, наличие драматического конфликта («внутреннего», психологического, мировоззренческого) и ее драматическая форма (воззрения героя и автора передаются в стихотворной форме с помощью монологов, в тексте присутствуют ремарки). Также в поэме Байрон обращается к масштабным историческим событиям того времени. В то же время в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» обнаруживаются лирические и эпические пласты, свойственные жанру лиро-эпической поэмы (различного рода описания и авторские отступления).

«Паломничество Чайльд-Гарольда» состоит из четырех песен, написанных спенсеровской строфой, которая как единица композиции придает всем песням строгую организованность. Строфа включает в себя девять строк, представляющих собой по размеру пятистопный ямб с единообразной рифмовкой (абаббвбвв). В поэме присутствуют два отступления от формы поэтического повествования, которая была принята Байроном (посвящение «Ианте» и «Инес»). Каждая песня поэмы обладает только ей свойственным количеством строф, однако, там, где автор цитирует (переводит) стихотворные произведения, написанные героем поэмы, изменяется размер и структура строфы. Таким образом, в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» чужая речь отделена не только свойственным ей одной идейным содержанием, но и средствами композиции. Вследствие единства построения поэтического текста поэмы и рассчитанным авторским отступлениям от него произведение получает «гармонию поэтического звучания и гибкость сложной структуры».

В поэме Байрон осуществляет попытку создания образа нового героя. Чайльд-Гарольд – герой, объединяющий все песни поэмы. Это мечтатель, порывающий с лицемерным обществом и подвергающий рефлексии свои переживания, однако «жажда покоя <...> сочетается в его душе с неутихающими страстями; в нем кипят и рвутся наружу неистраченные, бурные силы». В образе Чайльд-Гарольда воплотились черты, свойственные просвещенному молодому поколению эпохи романтизма. Его тоска, уныние – миропонимание человека, который живет при смутном состоянии мира. С образом героя поэмы в литературу вошел тип романтического героя, определенного термином «байронический герой». Это непонятый никем человек (часто с загадочным прошлым), который с презрением относится к обществу и, страдая, мстит ему за отвержение. В начале поэмы автор сатирически относится к герою, отмечая, что он «бездельник, развращенный ленью», однако появившаяся из пресыщения «глухая боль» делает Чайльд-Гарольда интересным для

автора. Герой поэмы испытывает разочарованность в дружбе и любви. Ощущая острое недовольство средой, он не может найти в себе место в ней. Охваченный сильнейшей меланхолией, Чайльд-Гарольд решает покинуть родину и отправляется в путешествие в дальние страны. В герое воплощается идея разрыва с распутным обществом, а также победа над злом «путем самоустранения от его носителей». Свободный от общества герой ощущает себя несчастным, но в то же время для него независимость дороже счастья. Лишь одну человеческую связь признает автор для своего героя – чувство любви. Глубокая рефлексия способствует пассивности героя в практической сфере. Его внимание увлечено волнениями, которые вызваны разрывом с обществом, поэтому он лишь наблюдает то новое, что появляется перед его взором во время путешествия. Пессимистичное настроение Чайльд-Гарольда велико, так как его угнетает не только связь с покинутым им обществом, но и раздумья, ненаходящие ответа на вопрос – стоит ли жить («И в жизнь за гробовой чертой, / И в эту жизнь иссякла вера»). Точка зрения религии, согласно которой душа продолжает существовать после смерти, не устраивает героя, но в то же время и земная жизнь потеряла для Чайльд-Гарольда ценность. Таким образом, перемещение в условный мир души героя, испытывающего внутренний конфликт, связанный с разрывом с лицемерным обществом и размышлениями о смысле жизни, способствует возрастанию драматизма в поэме.

«Паломничество Чайльд-Гарольда» – поэма с большой и острой социальной темой, которая пронизана «глубоким лиризмом». Это повествование о судьбе романтического героя, а также «политическая поэма». Основное содержание поэмы – в желании политической свободы и непримиримой вражде к угнетению. Герой оказывается в тех странах, где побывал Байрон – Португалия, Испания, Албания и Греция. Движение сюжета «Паломничества Чайльд-Гарольда» основано на путешествиях Чайльд-Гарольда, с развитием его чувств и чувств автора поэмы.

Некоторыми чертами главный герой поэмы схож с Байроном (отдельные факты биографии, ощущение одиночества и побег от лицемерного светского общества), но сам автор, указав об этом в предисловии к IV-ой песне, отрицал их тождество. Разграничение частей в поэме, построенной на новых, романтических принципах, определяет переезд героя из одной страны в другую. Однако ни в одной из посещенных им стран борьба за свободу народа не волнует Чайльд-Гарольда так, чтобы он остался и принял в ней участие.

В поэме присутствуют три движущих силы, обеспечивающие ее трехслойную композицию: Чайльд-Гарольд, информация о котором представлена в виде отдельных частей, прославляющих философские раздумья, наблюдения и обращения автора, автор-комментатор, автор-трибун, взывающий к народам, и воссозданная Байроном объективная действительность европейских стран, нуждающаяся, по его мнению, в преобразовании.

Первые две песни поэмы по форме представляют лирический дневник поэта-путешественника, внутренний монолог Чайльд-Гарольда, а также поэтическое рассуждение автора о судьбах европейских народов во времена наполеоновских войн и национально освободительных движений. В I-ой песне присутствуют эпические черты, свойственные жанру поэмы: Байрон представляет читателям семью героя и начало его жизни. Однако эпический элемент очень скоро уступает место лирическому. В поэме предстает присущий литературе романтизма конфликт между героем и социальной средой. Чайльд-Гарольд покидает лицемерное светское общество и отправляется в странствие по дальним странам. Герой испытывает острое чувство одиночества, однако, как и свойственно романтическому сознанию, «величественная природа разрушает его равнодушие». Байрон отмечает эту перемену во внутреннем мире своего героя в строках: «Дыша свободой диких берегов, и зной он рад терпеть и холод их снегов». Лирический элемент поэмы в первых двух песнях

проявляется в изображении пейзажа стран, по которым путешествует герой Байрона. В I-ой песне автор изображает, с присущим поэме романтическим колоритом, испанскую природу, на фоне которой выступал испанец-крестьянин, погонщик мулов, во II-ой песне – горные пейзажи Албании, где показан горец. Лишь простые люди вызывают интерес Чайльд-Гарольда, поэтому он с теплотой вспоминает о гостеприимстве встретивших его албанцев.

По мере развития сюжета поэмы, образ одинокого, неспособного бороться с трудностями жизни Чайльд-Гарольда сменяют драматические исторические события, в которых автор начинает проявляться не только как наблюдатель, но и участник. Байрон словно осуществляет замену в жанровой структуре. Эпическое содержание борьбы народов проявляется в поэме через эмоциональное отношение автора, нашедшее отражение в его монологах.

Соединения между лирическим и эпическим в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» не осуществляется. Однако при рассмотрении соотношения образов героя и автора проявляется единство эпического и лирического пластов, поэтому не всегда можно точно установить, кому принадлежат лирические размышления – Чайльд-Гарольду или Байрону.

В первых двух песнях важную роль играет тема восстания народных масс. В I-ой песне поэмы автор, после абстрактных рассуждений о природе человека, как и французские просветители, единственную причину несправедливости общественных отношений видит в рабской покорности народов. Поэт полагает, что Испанию, порабощенную Францией может освободить только сам народ. Байрон высказывает мысль об общенациональной вине Англии, Франции и Турции, полагая, что ответственность за угнетение несут не только единицы-тираны, но и весь народ-поработитель. В центре II-ой песни поэмы – угнетенная Греция, потерявшая свободу и величие. Поэт обличает политику Англии, которая в

союзе с Турецким государством поработила Грецию. В первых песнях звучат призывы автора к борьбе за свободу: в I-ой песне – «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье!»; во II-ой песне – «О Греция! Восстань же на борьбу! / Раб должен сам себе добыть свободу!». Таким образом, Байрон приветствует национально-освободительную деятельность испанских и греческих патриотов. В первых песнях «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрон определяет свободу в широком и в узком смысле. В широком смысле свобода для поэта заключается в освобождении от угнетения народов. В узком – свобода отдельной личности. Для героя поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» свобода свойственна в обоих смыслах.

В драматическом внутреннем движении поэмы отразился и ход всемирной истории, и потрясений, пережитых сами Байроном. III-я и IV-ая песни «Паломничество Чайльд-Гарольда» написаны поэтом в Швейцарии и Италии в годы добровольного изгнания из Англии. Вследствие пережитой поэтом личной драмы образ автора начинает занимать большее место, чем образ Чайльд-Гарольда. Однако именно в III-ей песне проявляется богатство характера героя: его эмоциональное состояние свидетельствует о том, что он способен испытывать сильные чувства, хотя раньше старался убедить Инесу и Флоренс, что в нем угасли чувства. В то же время, несмотря на то, что яркие личные эмоции (например, в обращении к дочери-малютке в начале и конце III-ей песни), соединяются с его раздумьями о судьбах народов, главенствующими в «швейцарской» песне являются лирические элементы.

В III-ей песне поэмы Байрон затрагивает важные вопросы – об отношении к победе над Наполеоном. Байрон противоречит официальному общественному мнению Англии в оценке военного успеха родной страны. По его мнению, низвержение Наполеона и создание Священного союза – смена одного тирана другим. Благодаря этому в песне появляется тема французской революции. По мнению автора, «идеалы свободы, провозглашенные революцией, непременно должны восторжествовать».

Байрон дает высокую оценку деятельности идеологов революции – Вольтера и Ж. Ж. Руссо, поскольку они «воодушевлены титанической целью освобождения человечества». В «швейцарской» песне «Паломничество Чайльд-Гарольда» поэт «стремится охватить своим взором большие пространства» и «указать путь народам к достойной жизни и полноправию». Романтическое изображение горных альпийских пейзажей наполнено «глубоко содержательной символикой: горы неподвластны тирании, <...> а низменность как географическое понятие осмысливается и как средоточие поработанных <...> человеческих масс», вслед которым поэт, «вспоминая о героических битвах швейцарцев», «создает героический портрет массы швейцарских патриотов, граждан, которые «сражались не за трон». В песне углубляются философские размышления Байрона. Появляется новое для поэта представление о «глубоком внутреннем единстве человека и природы», которому сопутствует противопоставление «человеческому стаду», <...> раздираемому вечной враждой».

В IV-ой песне «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрон не обращается к имени героя, чуждого масштабным историческим событиям. В центре – образ автора, являющегося выразителем лирического элемента. Главная проблема песни – роль поэта, искусства в борьбе за национальную независимость. Автор сравнивает себя с пловцом, сроднившимся с морем, в образе которого находит отражение стремящийся к свободе народ. В изображении морской стихии обнаруживается предупреждение всем тиранам (Нет, не ему поработить, о море, / Простор твоих бушующих валов! / Твое презренье тот узнает вскоре, / Кто землю в цепи заковать готов»). Также в IV-ой песне поэт размышляет над историей Италии, где он жил в 1817-1823 гг., подводя итог в анализе судеб стран южной Европы, Швейцарии, Франции и Германии. Байрон представляет читателям картины былого величия Италии, отмечая, что ее народ, в отличие от Испании и Греции, сохранил любовь к свободе. Поэт призывает к борьбе

против унижения целые народы, исполняя в стихах IV-ой песни поэмы гимн мужественной Свободе.

В III-ей и IV-ой песне поэмы появляется образ Времени, который ассоциируется у поэта то с переменами, то с судьбой, то с часом мщения, способного исправить ошибки и вернуть попорченную свободу народов. Эмоциональное воззвание в IV-ой песне: «Зову тебя, святая Немезида...», дает указание и на личную драму поэта, иносказательно представленную в III-ей песне.

В «Паломничество Чайльд-Гарольда» «мировая скорбь» поэта обусловлена сознанием трагического характера борьбы за независимость. В поэме отражены идейные искания Байрона. Поэт утверждает неизбежность торжества свободы в будущем. В обращении в I-ой песне к мысли о роковой силе, которая карает людей и народы, проявляется его романтическая позиция, расходящаяся с просветительской верой во всесильность разума. Однако поэт полагает, что человек может противостоять року; Байрон призывает к героическому противоборству за свободу личности и народа. Таким образом, авторское присутствие в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» наблюдается в лирико-драматическом характере раскрытия социальной темы, где главным мотивом размышлений поэта становятся важные исторические события того времени и судьба героя.

Важным признаком драматической поэмы как специфической жанровой формы является ремарка. Она становится одним из основных способов передачи позиции автора по отношению к тем или иным обстоятельствам поэмы или действиям персонажей.

В тексте «Паломничества Чайльд-Гарольда» присутствуют четырнадцать ремарок. С точки зрения выполняемой ими художественной функции это ремарки: времени действия и комментирования.

– ремарка времени действия (Как (до войны) испанка молодая, / Когда она плясала среди лугов / Иль пела песнь, венок любви сплетая, / И ей в окно луна светила золотая) [10, с. 59];

– ремарки комментирования (Ум(если был он), сбитый с панталыку, / Здесь превратил триумф народа в стыд; / Победы цвет Невежеством убит, / Что отдал Меч, то Речь вернула вскоре, / И лавры Лузитания растит / Не для таких вождей, как наши тори) [10, с. 42]; (Изгибы романтических холмов, / Как сад сплошной – долины с свежей тенью. / (Когда б народ хоть здесь не знал оков!) [10, с. 44]; (Великолепно зрелище сраженья / (Когда ваш друг в него не вовлечен) [10, с. 47] и др.

Также с помощью ремарок в тексте поэмы выражена контекстуальная ирония. Комедийный подтекст ремарок углубляет ощущение драматического изображения действительности. Авторская ирония в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» отражается в следующих ремарках: (Ум(если был он), сбитый с панталыку, / Здесь превратил триумф народа в стыд; / Победы цвет Невежеством убит, / Что отдал Меч, то Речь вернула вскоре, / И лавры Лузитания растит / Не для таких вождей, как наши тори) [10, с. 42]; (Изгибы романтических холмов, / Как сад сплошной – долины с свежей тенью. / (Когда б народ хоть здесь не знал оков!) [10, с. 44]; (Великолепно зрелище сраженья / (Когда ваш друг в него не вовлечен) [10, с. 47] и др.

ГЛАВА 3

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОЙ РАБОТЫ

Проанализировав методические разработки И. Н. Сухих «Программа по литературе 10-11 кл. (базовый уровень) [50], Г. И. Беленького, Ю. И. Лысова «Программа общеобразовательных учреждений. Литература 1-11 кл.» [40], Т. Ф. Курдюмовой «Программа для общеобразовательных учреждений 5-11 кл.» [41], В. Г. Маранцмана «Программа общеобразовательных учреждений. Литература 5-9 кл.» [42], Т. А. Калгановой «Программно-методические материалы. Литература 5-11 кл.» [43], Э. Э. Кац, Н. Л. Карнаух «Литература: учебник для 9-го класса общеобразовательных учреждений: В 2 ч. Ч.1» [34] мы пришли к выводу, что творчеству Дж. Г. Байрона уделяется недостаточно внимания на уроках литературы в школе. Произведения позднего периода творчества поэта представлены в школьной программе, но они рекомендуются для самостоятельного чтения. Конечно, ранняя лирическая поэзия и лиро-эпическая поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» являются важным наследием поэта, но, чтобы познакомиться с творчеством Байрона, необходимо владеть информацией и о поздних произведениях, в особенности драматических, его творческой биографии.

Только в «Литература: учебник для 9-го класса общеобразовательных учреждений: В 2 ч. Ч.1» Э. Э. Кац, Н. Л. Карнаух в обзоре творчества Дж. Г. Байрона предлагается изучать драматическую поэму «Манфред» в 9 классе. В методической части мы предлагаем расширить кругозор учащихся и провести факультативное занятие для учащихся 9х классов.

Тема урока: Проблема познания в драматической поэме «Манфред»
Дж. Г. Байрона

Класс: 9 класс

Тип урока: лекция с элементами беседы

Цели урока:

Обучающие: познакомить учащихся с основными вехами жизни и творчества Дж. Г. Байрона; дать представление об истории создания драматической поэмы «Манфред» Дж. Г. Байрона; проследить раскрытие проблемы познания в драматической поэме «Манфред» Дж. Г. Байрона; расширить знания учащихся в области зарубежной литературы.

Развивающие: способствовать развитию кругозора учащихся; способствовать совершенствованию у учащихся навыков грамотно строить свои высказывания, аргументировать свою позицию.

Воспитательные: воспитывать интерес к творчеству Дж. Г. Байрона; воспитывать интерес к слову.

Оборудование:

- доска;
- портрет Дж. Г. Байрона работы Р. Весталла (1815);
- раздаточный материал с текстом драматической поэмы «Манфред» (перевод И. А. Бунина).

Ход урока.

1. Орг. момент (Т=2 мин.)

Учитель. Здравствуйте, ребята! Начинаем наш урок.

Запись числа, классная работа

Учитель. Откройте тетради, запишите сегодняшнее число, классная работа.

2. Актуализация знаний (Т=6 мин.)

Просвещения (XVII-XVIII вв.) – это время безграничной веры в человеческий разум, в возможность изменения общества на разумных основаниях, торжества научного знания над средневековым учением.

Яркими представителями Просвещения были: Ж. Ж. Руссо, Вольтер, Д. Дидро и др. Именно идеи философов-просветителей стали основой французской революции конца XVIII века.

После победы над Наполеоном в 1815 г. роль европейского диктатора взяла на себя реакционная коалиция трех держав (Россия, Пруссия и Австрия) – Священный союз, искоренявший все, что в жизни европейского общества еще напоминало о революции.

Судьба Джорджа Гордона Байрона (1788-1824), воплотившая в себе противоречивую атмосферу эпохи романтизма, явилась ярчайшим примером того, как может быть сложен путь в жизни и творчестве поэта. Великий английский поэт вошел в литературный процесс в период осмысления Европой последствий французской революции конца XVIII века, которые вступали в конфронтацию с альтруистической программой Просвещения [17].

Проблема познания имеет широкую популярность в философии, уступить которую, она может только проблема добра и зла. На вопросы – что такое истина, существуют ли границы познания, приносит познания счастье или страдание, – отвечали герои многих произведений: от «Потерянного рая» Д. Мильтона до «Фауста» И. В. Гете. В драматической поэме «Манфред» Байрона проблема познания становится одной из ключевых.

Сегодня на уроке мы проследим жизненный и творческий путь английского поэта Дж. Г. Байрона и узнаем, как поэт понимал проблему познания в произведении своего позднего периода творчества – драматической поэме «Манфред».

Запись темы урока

Учитель. Откройте тетради и запишите тему урока – Проблема познания в драматической поэме «Манфред» Дж. Г. Байрона.

Глоссарий

Романтизм (фр. romantisme) – идейное и художеств. направление в европ. и амер. духовной культуре кон. 18-1-й пол. 19 вв. Отражив разочарование в итогах Вел. франц. рев-ции, в идеологии Просвещения и бурж. прогрессе, Р. противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к безграничной свободе и «бесконечному», жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражд. независимости. Мучительный разлад идеала и социальной действительности - основа романтич. мировосприятия и иск-ва. Утверждение самоценности духовно-творч. жизни личности, изображение сильных страстей, одухотворенной и целительной природы, у мн. романтиков – героики протеста или нац.-освободит., в т. ч. рев., борьбы соседствуют с мотивами «мировой скорби», «мирового зла», «ночной» стороны души, облекающимися в формы иронии, гротеска поэтику двоемирия. Интерес к национальному прошлому (нередко – его идеализация), традициям фольклора и культуры своего и других народов, стремление создать универсальную картину мира (прежде всего истории и лит-ры), идея синтеза иск-в нашли выражение в идеологии и практике Р.

Романтизм – творческий метод в литературе и искусстве, в основе которого – стремление личности к абсолютной свободе, к духовному совершенству, к недостижимому идеалу, в сочетании с пониманием несовершенства окружающего мира [49].

3. Изучение нового материала (Т=28 мин.)

Работа с портретом

(На доске портрет Дж. Г. Байрона работы Р. Весталла (1815))

Учитель. Ребята, перед вами портрет поэта работы Р. Весталла (1815). Это портрет не обычного поэта, а поэта-романтика. Как художнику удалось передать это? *Мрачный колорит портрета; контрасты: бледность лица, белизна рук, темные оттенки одежды; взгляд поэта устремлен в неизвестность; фон портрета: светлые блики вокруг головы сменяются темными красками.*

Слово учителя с элементами беседы

Ребята, сейчас я вам расскажу о творчестве и жизни Дж. Г. Байрона. Ваша задача: слушать и внимательно записывать основное в тетрадь.

1. Джордж Гордон Байрон (1788-1824) – великий английский поэт-романтик, член Палаты лордов. Всему поэтическому творчеству Байрона свойственна борьба за утверждение права личности на свободу и за национальную независимость. Вклад Байрона в литературное наследие определяется значительностью его произведений и образов, развитием новых литературных жанров (сатирическая поэма «Дон-Жуан», исторические драмы, философские драмы (мистерии) и др.) и новаторством в разных областях поэтики. Поэт является создателем термина «байронический герой», обозначающий тип романтического героя, представленного непонятым никем человеком (часто с загадочным прошлым), который с презрением относится к обществу и, страдая, мстит ему за отвержение. Творческую биографию Байрона можно разделить на четыре периода.

1) Лондонский период (1806-1816). Это время формирования мировоззрения Байрона, его писательской манеры, начало его мировой славы. В ранних сборниках стихов поэт еще находится под влиянием классицистов, сентименталистов и ранних романтиков. Но уже в сборнике «Часы досуга» (1807) возникает тема разрыва со светским обществом, пораженным лицемерием и равнодушием. В 1809-1811 гг. Байрон путешествует по Португалии, Испании, Греции, Албании, Турции, Мальте. Впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», опубликованных в 1812 г. и принесших поэту большую славу. В Лондоне поэт также создает сатиру «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), стихотворение «Ода авторам билля против разрушения станков» (1812), цикл «восточных поэм» (1813-1816): поэмы «Гяур» (1813), «Абидосская невеста» (1813),

«Корсар» (1814), «Лара» (1814), «Осада Коринфа» (1816), «Паризина» (1816); цикл стихов «Еврейские мелодии» (1814-1815) и др.

2) Швейцарский период (1816-1817). Гонения Байрона со стороны реакционных кругов английского общества, недовольных его бунтарской поэзией и разрыв с женой явились причиной его отъезда из Англии 25 апреля 1816 года. С этого времени начинается второй период творчества поэта, когда он отправляется в добровольное изгнание (Швейцария, Италия и Греция). К «швейцарскому» периоду Байрона относится написание III-ей песни лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1816), поэмы «Шильонский узник» (1816), стихотворений «Сонет к Шильону», «Сон», «Тьма», «Прометей», «Стансы к Августе», «Послание к Августе» (1816), «Песнь для луддитов» (1816) и первых двух частей драматической поэмы «Манфред» (1816).

3) Итальянский период (1817-1823). Покинув Швейцарию, поэт отправляется в Италию, где, примкнув к движению карбонариев, принимает деятельное участие в национально-освободительной борьбе. В Италии он создает третью часть драмы «Манфред» (1817), IV-ю песню лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1817-1818), сатирическую поэму «Дон-Жуан» (1818-1823), политические сатиры «Видение суда» (1821), «Ирландская аватара» (1821), «Бронзовый век» (1823), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821), драмы «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821), «Двое Фоскари» (1821) и другие произведения.

4) Греция (1823-1824). После разгрома движения карбонариев, Байрон переехал Грецию, где проходило восстание греческого народа против турецкого ига. В последний год своей жизни поэт почти не писал стихов. Он словно нашел свое подлинное призвание – государственного деятеля и военачальника. В стихотворениях «греческого» цикла поэта особо выделяются «Песнь к сулиотам» (1823), стихотворный отрывок «Из

дневника в Кефалонии» (1823) и стихотворение «В тот день, когда мне исполнилось тридцать шесть» (1824).

Труд, нервное напряжение и аскетизм подорвали его жизненные силы. Байрон неожиданно заболел лихорадкой в Миссолунги и там же 19 апреля 1824 г. скончался. День смерти поэта был объявлен днем национально траура в стране. Байрону были отданы воинские почести, а после его тело перевезли в Англию, где похоронили.

1) Что вам особенно запомнилось из рассказа о жизни и творчестве Дж. Г. Байрона? 2) Дайте определение термина «байронический герой»? *Байронический герой – тип романтического героя, представленного непонятым никем человеком (часто с загадочным прошлым), который с презрением относится к обществу и, страдая, мстит ему за отвержение.* 3) На какие периоды делится творчества писателя? *Все творчество поэта можно разделить на четыре периода: 1) Лондонский период (1806-1816), 2) Швейцарский период (1816-1817), 3) Итальянский период (1817-1823), 4) Греция (1823-1824)* 4) Что послужило причиной отъезда поэта из Англии в 1816 году? *Гонения Байрона со стороны реакционных кругов английского общества, недовольных его бунтарской поэзией и разрыв с женой явились причиной его отъезда из Англии 25 апреля 1816 года.*

Учитель. Обращение поэта к драматургии связано с углубленным пониманием трагического в жизни человека и общества. В «Манфреде», входящем в цикл философских драм Байрона («Манфред» (1817), «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821) с большой поэтической силой нашли отражение эстетические и философские искания Байрона. Также поэт задумывается над историческими судьбами человечества.

Ребята, мы с вами договаривались, что вы прочитаете «Манфреда» Дж. Г. Байрона. Сейчас мы познакомимся с историей создания этого произведения. Основные моменты моего рассказа, пожалуйста, запишите в тетради.

Слово учителя с элементами беседы

Первый опыт Байрона-драматурга, «Манфред» был начат поэтом во время пребывания в Швейцарии в 1816 году, а завершен в Италии в 1817 году. «Манфред» – центральное произведение Байрона, написанное в Швейцарии. Оно было создано поэтом «под знаком глубокого духовного кризиса». Творчество Байрона в это время определялось усилением пессимистических мотивов благодаря пережитой личной драме и мрачной атмосфере периода реакции. На этом же этапе творчества поэт пишет стихотворение «Прометей» (1816), где впервые в творчестве поэта прозвучали мотивы богоборчества, и стихотворение «Тьма» (1816), представляющее собой специфическое предварение к драме «Манфред».

Драматическая поэма «Манфред» (1817) – своеобразный экскурс в сферу философской мысли эпохи. Раскрывая внутренний мир Манфреда, Байрон стремился выразить свои тяжелые раздумья, вызванные общим кризисом просветительской мысли, основанной на представлении о всемогуществе разума, в послереволюционной Европе. Однако в своих философских размышлениях поэт соприкасается с субъективизмом Ж.-Ж. Руссо, стремлением к строгости, упорядоченности и разумности Вольтера. Также Байрон разделяет воззрения П. Б. Шелли в идеализм и веру в ограниченность возможностей чувств и разума, при этом считая, что не воображение, а разум – «единственное, на что можно полагаться».

В произведении Байроном изображается «особый, трагический вариант романтического мифа о рае». Это миф о внутреннем движении человека, в основе которого находится самопознание. «Вера в достижимость «нового» блаженства», характерная для творчества других английских поэтов-романтиков, «преобразуется у Байрона в глубинное сомнение в возможности обретения счастья». Именно поэтому в произведении поэта обозначается «путь замещения индивидуального спирального движения от счастья через самопознание к новому счастью линейным падением».

1) В какие годы было написан «Манфред»? *Первый опыт Байрона-драматурга, «Манфред» был начат поэтом во время пребывания в Швейцарии в 1816 году, а завершен в Италии в 1817 году.* 2) Центральным произведением какого периода творчества Байрона является «Манфред»? *«Манфред» – центральное и вершинное произведение швейцарского периода.* 3) На каких философских идеях основывал свои воззрения Байрон в драматической поэме «Манфред»? *В своих философских размышлениях поэт соприкасается с субъективизмом Руссо, стремлением к строгости, упорядоченности и разумности Вольтера. Также Байрон разделяет воззрения Шелли в идеализм и веру в ограниченность возможностей чувств и разума, при этом считая, что не воображение, а разум – единственное, на что можно полагаться.* 4) Как изменяется поэтом романтический миф о потерянном рае? *В «Манфреде» обозначается путь замещения индивидуального спирального движения от счастья через самопознание к новому счастью линейным падением.*

Аналитическая работа с текстом

Учитель. Прочитайте выразительно монолог Манфреда (1-ая сцена Акта I) (перевод И. А. Бунина). 1) В какой период жизни героя читатель впервые видит его? *Читатель впервые видит ученого и мага Манфреда тогда, когда тот, постигнув все земные науки и овладев искусством повелевать духами, жаждет не постижения тайн природного начала, а только забвения и свободы от избыточного умственного и чувственного опыта.* 2) В какой мысли Манфреда заключается итог всей его жизни? *В мысли, что «скорбь – знание, и тот, кто им богаче, / Тот должен был в страданиях постигнуть, / Что древо знания – не древо жизни»* заключается итог всей жизни героя.

Учитель. Вот как говорит о Манфреде Парка (в древнеримской мифологии богиня человеческой судьбы) в 1-ой сцене Акта I: «<...> он стремился / Душою прочь от мира и постигнул / То, что лишь мы,

бессмертные постигли: / Что в знании нет счастья, что наука – / Обмен одних незнаний на другие».

Учитель. Прочитайте по ролям фрагмент 2-ой сцены Акта III со слов «О да, отец, и я лелеял грезы...» до слов «Быть вожаком. Лев одинок – я тоже». 1) Что изначально было целью познания Манфреда? *Сначала для героя знание было средством, благодаря которому он хотел помогать людям, быть «просветителем народов».* 2) Что стало причиной его разочарования в гуманистической идеи помощи людям? *Герой Байрона испытывает чувство презрения ко лжи, с помощью которой достигается успех в мире. Он считает, что знания дают возможность противопоставлять себя людям, называя их «стадом» и «ничтожеством».* 3) Можно ли назвать Манфреда «байроническим героем»? *Манфред, герой произведения поэта-романтика представляет недовольного собой и людьми байронического героя, полагающего, что людской род не имеет никакой ценности.*

Учитель. В поэме присутствует присущий литературе романтизма конфликт – конфликт героя драматической поэмы с враждебным миром. Страдание героя тесно связано с самоизоляцией, которую он сам выбрал. Манфред разорвал все связи между собой и человечеством. С молодости герой Байрона ощущал неудовлетворенность окружающей действительности и большую требовательность к людям: Манфред ненавидел смирение и малодушие, испытывал чувство презрения ко лжи, с помощью которой достигается успех в мире. Герою Байрона свойственен крайний индивидуализм, поскольку он считает, что его знания дают возможность противопоставлять себя всем прочим «смертным».

Слово учителя

Уйдя за пределы жизненных отношений, обязательных для человека, Манфред выясняет, что унес с собой в душе часть этого растленного мира – духа жестокости и эгоизма. Герой слышит голос духа, перечисляющий его пороки. Внутренний конфликт Манфреда связан с разочарованием в

познании и осознанием причастности к преступному обществу. Также Манфреда мучают воспоминания, поздние страдания о преступлениях, жертвой которых стала Астарта, которую он любил безмерной, но жестокой любовью. Астарта – идеальное alter ego героя. Ее смерть представляет собой плату за знание и могущество, приобретенные Манфредом. Погубив Астарту герой пытается благодаря помощи духов воскресить умершую возлюбленную или умереть сам. Познание для героя становится не наградой, а карой. Имя возлюбленной героя символично. Астарта – богиня земли, плодородия. Она воплощает в себе все человеческое. Именно поэтому существует загадочное сообщение между злодеяниями, совершенными Манфредом против людей, и смертью Астарты. Таким образом, в произведении Байрона любовь представлена в самом широком смысле слова, как способности жертвовать собою, забывать себя, служить истине, добру. В 4-ой сцене Акта II встреча героя с призраком возлюбленной исполнена необыкновенного драматизма и психологической глубины.

Учитель. Ребята, пожалуйста, прочитайте выразительно монолог Манфреда из 4-ой сцены Акта II со слов «Услышь меня, Астарта!» до слов «Хоть только раз!» 1) О чем спрашивает Манфред призрака Астарты? *Манфред спрашивает призрака возлюбленной – простила ли она его за те страдания, которые он испытывает. Также героя интересует - чем мы становимся после смерти, страдает ли человеческая душа (страдает ли Астарта) или человек превращается в ничто?* 2) Как можно объяснить вопросы героя к призраку? *Манфред стремится к тайнам загробного мира.*

Учитель. Смерть возлюбленной Байрона символична: так поэт говорит, что любовь и глубокие знания о мире не совместимы. Манфред молит ее о прощении, однако в ответ слышит только слабое «прости», которое становится для него напоминанием о том, что прошлому не

возврата, а содеянному – искупления. Герои понимают, что единственным спасением от его нечеловеческих страданий является смерть.

Учитель. Прочитайте по ролям финальную сцену «Манфреда» со слов «Я вновь к тебе непрощенным являюсь...» до слов «Я покоряюсь смерти, а не вам». 1) Почему Манфред отвергает помощь потусторонних сил и не ищет религиозного утешения? *Отвергая помощь потусторонних сил и религии, Манфред объявляет, что только он в праве судить себя, и ад - ничто по сравнению с тем, что творится в его душе.* 2) Почему герой не хочет, чтобы его дух стал бессмертным? *Приобретенные знания становятся для Манфреда невыносимой ношей, от которой он может избавиться только одним способом - не существовать совсем.*

Учитель. Манфред представляет собой титаническую личность, которая вступает в единоборство с судьбой. Таким образом, в произведении Байрона в богоборческом произведении «Манфред» утверждается величие человека, являющегося центром мироздания, и его разума.

Слово учителя

Сходство между «Манфредом» Байрона и «Фаустом» Гете было замечено уже современниками поэта. Однако Байрон утверждал, что писал свое произведение под влиянием собственных чувств, а произведение Гете не читал и старого «Фауста» К. Марло не помнил. Вместе с тем Байрон сообщал, что «Фауст» Гете был переведен ему устно с листа другом М. Льюисом во время их пребывания в Швейцарии. Признавая, что драматическая поэма Гете произвела на него глубокое впечатление, поэт отмечал близость между первыми сценами произведений. Маг и ученый Манфред, как доктор Фауст, постиг все земные науки и овладел искусством управлять духами. В первой сцене оба героя вызывают подвластных им духов. Также сходство обнаруживается в мизансценах: готическая галерея в замке Манфреда напоминает кабинет Фауста. Однако

Манфред, в отличие от Фауста, не просто подвергает сомнению доступное знания, но и говорит о его вреде и опасности.

В обоих произведениях поэтов проявляется критика «оптимистической веры просветителей как в силу познающего ума, так и в доступную ему возможность возвысить мир, освободить его от невежества и несправедливости». «Манфред» Байрона и «Фауст» Гете явились результатом общих идейных настроений, связанных с глубоким кризисом просветительской идеи веры в разум в послереволюционной Европе.

4. Подведение итогов урока (Т=4 мин.)

Драматическая поэма «Манфред» (1817) представляет своеобразный экскурс в сферу философской мысли эпохи. Раскрывая внутренний мир Манфреда, Байрон стремился выразить свои тяжелые раздумья, вызванные общим кризисом просветительской мысли, основанной на представлении о всемогуществе разума, в послереволюционной Европе. В прослеживается «скептическая оценка просветительского культа знаний» и в то же время утверждается величие человека, являющегося центром мироздания, и его разума. Внутренний конфликт Манфреда, связанный с разочарованием в познании и осознании причастности к преступному обществу, Байрон поднимает на высоту противостояния разума человека и жестоких законов бытия. Манфред, постигнув все земные науки и овладев искусством повелевать духами, жаждет не постижения тайн природного начала, а только забвения. Познание для героя стало карой, избавиться от которой можно только одним способом – умереть. В произведении изображается «особый, трагический вариант романтического мифа о рае». Это миф о внутреннем движении человека, в основе которого – самопознание. Путь самопознания Манфреда, заключающийся в соединении с Астартой, своим идеальным alter ego, осознании собственной греховности и недоступности идеала представляет «путь от «иллюзорного» счастья к падению».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так в процессе нашего исследования были выполнены следующие задачи:

1. Дать понятие драматической поэмы и определить её жанровые особенности.

Драматическая поэма как жанровая форма получила развитие в конце XVIII-начале XIX вв. в европейской литературе. Термином «драматическая поэма» определялся тип стихотворно-драматических произведений, в которых главенствовала морально-философская проблематика: «Натан Мудрый» Г. Э. Лессинга, «Дон Карлос», «Валленштейн» Ф. Шиллера. Широкую популярность данная жанровая форма обрела в творчестве революционных романтиков (П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрона, А. Мицкевича и др.). Термин «драматическая поэма» подчеркивал у них особую жанровую природу произведений.

Драматическая поэма – особый литературный жанр, синтезирующий в себе свойства трех родов литературы – эпоса, лирики и драмы. Его признаки: в драматической поэме обязателен конфликт, основанный на противоборстве идей (драматический конфликт), стихотворная диалогическая форма, где особая жанрообразующая функция отводится монологам, акцентуализация на одной проблеме или герое и характерна структурообразующая функция ремарок. Данные признаки направлены на раскрытие противоборства двух разных миропониманий. Содержание драматических поэм в основном отражает общественные и исторические аспекты жизни народа. В одних произведениях конфликт представляется как столкновение мировоззрений, а в других проявляется в поступках героического характера. В драматической поэме присутствие автора проявляется в историческом событии или судьбе героя, являющихся выразителями его идеалов и воззрений.

2. Рассмотреть основные подходы к изучению творчества Дж. Г. Байрона.

Основные подходы к изучению творчества Дж. Г. Байрона представлены в трудах В. А. Лукова, Л. В. Сидорченко, Н. П. Михальской, Г. В. Аникина, М. Е. Елизаровой и Н. Я. Дьяконовой.

Н. Я. Дьяконова различает два периода литературной деятельности Дж. Г. Байрона: первый период – 1806-1816 гг.; второй период – 1816-1824 гг.

К первому периоду творчества Байрона (1806-1816) относится создание лирического сборника «Часы досуга» (1807), сатиры «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), I-II песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809-1810), цикла «восточных поэм» (1813-1816 гг.), цикла стихов «Еврейские мелодии» (1814-1815), стихотворения «Стансы к Августе» (1816) и др.

Во втором периоде творчества Дж. Г. Байрона (1806-1816) выделяются «швейцарские» произведения: III-ей песня лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1816), поэма «Шильонский узник» (1816), стихотворения «Сонет к Шильону», «Сон», «Тьма», «Прометей», «Стансы к Августе», «Послание к Августе» (1816), «Песнь для луддитов» (1816) и первые две части драмы «Манфред» (1816); «итальянские» произведения: третья часть драмы «Манфред» (1817), «шутливая» поэма «Беппо» (1817), стихотворение «Жалоба Тассо» (1817), IV песня лиро-эпической поэмы «Паломничества Чайльд-Гарольда» (1817-1818), сатирическая поэма «Дон-Жуан» (1818-1823), ода «Ода к Венеции» (1818), политические сатиры «Видение суда» (1821), «Ирландская аватара» (1821), «Бронзовый век» (1823), драмы «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821), «Двое Фоскари» (1821), мистерии «Каин» (1821), «Небо и Земля» (1821) и др.; «греческие» произведения: стихотворения «греческого» цикла («Песнь к сулиотам» (1823), стихотворный отрывок

«Из дневника в Кефалонии» (1823), стихотворение «В тот день, когда мне исполнилось тридцать шесть» (1824) и др.)

Прозаическое наследие Дж. Г. Байрона – критические заметки, отрывки из дневников и письма, которые писались поэтом в течение всей жизни.

Зрелое творчество Дж. Г. Байрона объединяют мотивы: бунта, разочарования, безысходной скорби, трагического познания мира, несвободы человека.

В жанровой палитре зрелого периода творчества Дж. Г. Байрона, где есть лиро-эпическая поэма, стихотворение, «шутливая» поэма, сатирическая поэма, ода, переводы, политическая сатира, стихотворная повесть, письмо, дневник, драматическая поэма занимает видное место, и «Манфред» и «Каин» являются самыми заметными.

3. Дать типологию жанра драматической поэмы в творчестве Дж. Г. Байрона.

Драматические искания Дж. Г. Байрона пошли по двум направлениям. А. С. Ромм рассматривает его драматургическое наследие как два цикла: философские и исторические драмы. В первый цикл философских драм вошли драматическая поэма «Манфред» (1817), мистерии «Каин» (1821) и «Небо и Земля» (1821), во второй цикл исторических драм – трагедии «Марино Фальеро» (1820), «Сарданапал» (1821) и «Двое Фоскари» (1821). Несмотря на жанровые и структурные различия, произведения обоих циклов связаны обращением к острейшим вопросам политической жизни. Драмы поэта проникнуты революционным духом своего времени.

Новаторство драматургии поэта заключалось в том, что он дал драматургическое воплощение важнейшим политическим вопросам XIX века и впервые попытался ввести в театральное обиход психологическую проблематику.

Драматургические искания Дж. Г. Байрона стали одной из самых значительных попыток создания «драмы идей» – жанра, получившего наибольшее распространение в драматургии конца XIX – начале XX в. (Р. Роллана, Г. Ю. Ибсена, Д. Б. Шоу).

Драматические произведения поэта предназначались для чтения, а не сценического воплощения.

В философских драмах Дж. Г. Байрона («Манфред», «Каин» и «Небо и Земля») отразилось своеобразие мировоззрения поэта, связанного с кризисом просветительской мысли. В них поэт создает литературный миф, вступающий в диалог с текстом Библии. В его основе – самопознание, берущее начало от богоборчества.

Все три драмы тяготеют к жанру лирической монодрамы. Герой Дж. Г. Байрона – титаническая личность, вступающая в единоборство с судьбой. Однако бунт байроновского героя трагически предрешен. Первым героем философских драм, который понимает бессмысленность борьбы с силами мироздания, является Иафет из «Неба и Земли». Остальные герои терпят трагическое поражение.

В драмах этого типа конфликт приобретает многослойную структуру: с собой, с обществом, с небом. Внешняя и внутренняя форма драм глубоко поэтична. Монологи героев напоминают лирические поэмы. Лирический элемент находит отражение во фрагментарности фабулы («Манфред»), в изображении пейзажа («Манфред», «Каин», «Небо и Земля»), в песнях («Манфред»), в хорах («Небо и Земля»), в теме любви («Манфред», «Каин», «Небо и Земля») и др. Эпическое начало обнаруживается в рассмотрении важнейших политических и социальных проблем современности путем обращения к мифу и событиям прошлого. Присутствие автора в драмах наблюдается в воззрениях центральных героев и Люцифера («Каин»), являющихся рупором его идей, и в лирико-драматическом характере раскрытия общественной темы. Вынося обвинение «божественному» произволу Творца Дж. Г. Байрон обвиняет

политическую тиранию. Таким образом, в философских драмах поэт оправдывает революционное насилие.

Все три драмы написаны шекспировским пятистопным стихом, органично переплетающимся с другими стихотворными формами. В тексте «Манфреда», «Каина» и «Неба и Земли» присутствуют ремарки: времени и места действия, сообщения дополнительных условий, указания психологического состояния, комментирование и указания на одновременность.

В философских драмах Дж. Г. Байрона нашли отражения различные идеи: величие человека и его разума, вера в добро, поиска знаний, преступления и наказания, борьбы, свободы, смерти и др.

В исторических драмах Дж. Г. Байрона («Марино Фальеро», «Сарданапал», «Двое Фоскари») воплощается протест поэта против реакции. В них поэт решает важнейшие проблемы времени: проблемы революционного насилия, права на вмешательство в историю, проблемы свободы личности и др., в форме реальной политической борьбы. Драмы были написаны поэтом в период увлечения патриотической драматургией В. Альфиери. В их построении Дж. Г. Байрон применяет приемы классицистического театра XVII–XVIII вв., однако изображает только наивысший момент развития действия и значительно усложняет конфликт личности и общества. В «Сарданапале» историзм носит условный характер, в остальных драмах способствует раскрытию психологического состояния героев. Несмотря на то, что исторические драмы вобрали в себя признаки классицизма: усиление и подчеркивание одной черты («Два Фоскари»), обращение к античной традиции («Сарданапал»), и свойственные для всех трех драм этого типа – стройность частей, простоту сюжета, контрастное разделение персонажей, пятиактное деление и др., они выходят за его пределы (в «Марино Фальеро» и «Два Фоскари» нарушается единство времени и действия).

Все три драмы тяготеют к жанру лирической монодрамы. В центре «Марино Фальеро» и «Два Фоскари» – два героя. Во всех трех драмах конфликт приобретает многослойную структуру: с собой, с обществом. Лирический элемент находит отражение в теме любви («Марино Фальеро», «Сарданапал»), монологах («Марино Фальеро», «Сарданапал», «Двое Фоскари») и пейзаже («Двое Фоскари»). Эпическое начало обнаруживается в рассмотрении важнейших политических и социальных проблем современности путем обращения к историческому факту и связи образа героя с революционным романтизмом поэта. Присутствие автора в драмах наблюдается во взглядах центральных героев, воплощающих его идеи, и в лирико-драматическом характере раскрытия социальной темы. В исторических драмах автор выступает в защиту революции. В тексте «Марино Фальеро», «Сарданапал», «Два Фоскари», присутствуют ремарки: времени и места действия, сообщения дополнительных условий, указания психологического состояния и комментирования.

4. Выделить традиции драматической поэмы в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона.

Лиро-эпическая поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809-1818 гг.) занимает особое место в творчестве Дж. Г. Байрона. Произведение было написано в начале XIX в., когда драматическая поэма выступала одним из ведущих литературных жанров. Влияние традиций драматической поэмы нашло отражение уже в раннем творчестве поэта, ставшего позднее ярким выразителем этой жанровой формы. «Паломничество Чайльд-Гарольда» с жанром драматической поэмы сближает наличие драматического конфликта («внутреннего», психологического, мировоззренческого) и стихотворная форма, где особая жанрообразующая функция отводится монологам и структурообразующая – ремаркам. Также в поэме Дж. Г. Байрон обращается к масштабным историческим событиям того времени. Темы французской революции, освободительной деятельности патриотов, свободы и тирании, прошлого и

современности воплощаются в поэме в соединении эпического, лирического и других компонентов. Эпичность отражается в дистанцировании автора (рассказчика) и героя, эпистолярной форме первых песен, подробности пейзажных и бытовых зарисовок. Лиричность – в эмоциональности переживания и поэтичности восприятия мира героем. Драматическое – в остроте конфликта, ремарках, целостности образа героя и мотивации его внутренней жизни. Отсюда следует, что «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона представляет собой лиро-эпическую поэму, в которой прослеживаются традиции драматической поэмы.

Таким образом, изучив историю развития драматической поэмы в мировой литературе и творчестве Дж. Г. Байрона, мы пришли к выводу, что она является одним из продуктивных жанров эпохи. Гипотеза исследования доказана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев М.П. История английской литературы / М. П. Алексеев. М.-Л.: ГИХЛ, 1960. – 502 с.
2. Аникст А. А. Байрон-драматург. / А. А. Аникст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron0_2.txt. – 22.05.17
3. Аникст А. А. Творческий путь Гете / А. А. Аникст. М.: Худ. лит., 1986. – 544 с.
4. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в I пол. XIX в. Эпоха романтизма / А. А. Аникст. М.: Наука, 1980. – 344 с.
5. Байрон Дж. Г. Двое Фоскари [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_1821_two_foskari_oldorfo.shtml. – 22.05.17
6. Байрон Дж. Г. Каин [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron4_4.txt. – 22.05.17
7. Байрон Дж. Г. Манфред [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron4_1.txt. – 22.05.17
8. Байрон Дж. Г. Марино Фальеро [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_0650oldorfo.shtml. – 22.05.17
9. Байрон Дж. Г. Небо и Земля [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: <http://ino-lit.ru/lit/text/Byron-334/nebo-i-zemlya-527.htm>. – 22.05.17
10. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда / Дж. Г. Байрон. М.: Худ. лит., 1972. – 864 с.
11. Байрон Дж. Г. Сарданапал [Электронный ресурс] / Дж. Г. Байрон. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/180150-sardanapal.html>. – 22.05.17

12. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
13. Бурова Е. Г., Васильева П. Мотив пути в поэме Д. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» / Е. Г. Бурова., П. Васильева // Вестник педагогического опыта . – 2015. – № 35 – С. 5-8.
14. Быков П. П. Драматическая поэма в советской литературе первой половины 30-х годов / П. П. Быков // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – 1974. – №7 – С. 42-49.
15. Виноградов А. К. Байрон. / А. К. Виноградов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/winogradow_a_k/text_1936_bayron.shtml. – 22.05.17
16. Григорьева Л. П. Драматическая поэма в якутской литературе: Композиция и система образов. / Л. П. Григорьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/dramaticheskaya-poema-v-yakutskoy-literature>. – 22.05.2017.
17. Гуляев Н. А. Теория литературы / Н. А. Гуляев. М.: Высшая школа, 1985. – 271 с.
18. Дубашинский И. А. Джордж Гордон Байрон / И. А. Дубашинский. М.: Просвещение, 1985. – 144 с.
19. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества [Электронный ресурс] / – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/duganov_hlebnikov/03.aspx
20. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
21. Дьяконова Н. Я. Байрон в годы изгнания / Н. Я. Дьяконова. Л.: Худ. лит., 1974. – 161 с.
22. Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1975. – 168 с.
23. Елизарова М. Е. История зарубежной литературы XIX века / М. Е. Елизарова. – М.: Просвещение, 1972. – 533 с.

24. Елистратова А. А. Байрон / А. А. Елистратова. – М.: Изд-во Академия наук, 1956, – 268 с.
25. Жаков А.Г. Современная советская поэма / А.Г. Жаков. Минск: БГУ, 1981. – 176 с.
26. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин / В. М Жирмунский. – Л.: Наука, 1978, – 424 с.
27. Жирмунский В. М. Очерки по истории немецкой классической литературы / В. М. Жирмунский. Л.: Худ. лит., 1972. – 496 с.
28. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур / В. М. Жирмунский. Л.: Наука, 1981. – 304 с.
29. Забогонская И. Л. «Каин» Байрона: мотивный анализ / И. Л. Забогонская // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2007. – № 7. – С. 112-117
30. Зверев А. М. Звезды падучей пламень / А. М. Зверев. – М.: Детская литература, 1988, – 189 с.
31. Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы / С. А. Коваленко. М.: Знание, 1981. – 110 с.
32. Кондратьев Ю. Вступительная статья // Джордж Гордон Байрон: Избранное / Ю. Кондратьев. – М.: Детская литература, 1973. – 334 с.
33. Кургинян М. Джордж Байрон: Критико-биографический очерк / М. Кургинян. – М.: Худ. литература, 1958. – 216 с.
34. Литература. Учебник. 9 класс. Часть 1 / под ред. Э. Э. Кац., Н. Л. Карнаух. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2013. – 272 с.
35. Лозинская Л. Фридрих Шиллер [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1036949>
36. Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – М.: Академия, 2003. – 333 с.
37. Мещерякова М. И. Литература в таблицах и схемах. Теория. История. Словарь / М. И. Мещерякова. – М.: Наука, 1987. – 208 с.

38. Михальская Н. П. , Аникин Г. В. Джордж Гордон Байрон. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mihalskaya-anikin-angliya/george-gordon-byron.htm>. – 22.05.17
39. Никольская Л. М. Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX-начала XX вв. / Л. М. Никольская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/poeziya-d-g-bayrona-i-p-b-shellii-v-rossii-kontsa-xix-nachala-xx-vv>. – 22.05.17
40. Программа общеобразовательных учреждений. Литература 1-11 кл. / под. ред. Г. И. Беленького, Ю. И. Лысого. – 2-е изд. – М.: Мнемозина, 2001, – 79 с.
41. Программа общеобразовательных учреждений. Литература 1-11 кл. / под. ред. Т. Ф. Курдюмовой. – М.: Дрофа, 2006, – 94 с.
42. Программа общеобразовательных учреждений. Литература 5-9 кл. / под ред. В. Г. Маранцмана. – М.: Просвещение, 2005. – 222 с.
43. Программно-методические материалы. Литература 5-11 кл. / составитель Т. А. Колганова. – 5-е изд. – М.: Дрофа, 2002, – 312 с.
44. Развадовская Н. А. Зарубежная литература XIX века: Учебное пособие / Н. А. Развадовская. – Минск: Издательство БГПУ, 2010, – 238 с.
45. Ромм А. С. Джордж Ноэл Гордон Байрон: 1788-1824 / А. С. Ромм. – Л. - М.: Искусство, 1961. – 139 с.
46. Рябцева С. Ф. Жанровая специфика романтических драм Байрона. / С. Ф. Рябцева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/zhanrovaya-spetsifika-romanticheskikh-dram-bayrona>. – 22.05.17
47. Сидорченко Л. В. Джордж Гордон Байрон. / Л. В. Сидорченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/sidorchenko-dzhordzh-bajron.htm>. – 22.05.17
48. Скрынников Р. Г. Пушкин. Тайна гибели / Р. Г. Скрынников – СПб.: Издательский Дом «Нева», 2006. – 384 с.

49. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд. – М.: Совет. энциклопедия, 1982. – 1600 с., ил
50. Сухих И. Н. Программа по литературе 10-11 кл. (базовый уровень) / И. Н. Сухих. – М.: Академия, 2008. – 32 с.
51. Усманов Р. Джордж Гордон Байрон / Р. Усманов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron.txt>, свободный. (Дата обращения: 22.05.2017 г.).
52. Филлипов М. М. Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность / М. М. Филлипов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/f/filippow_m_m/text_1891_lessing.shtml, свободный. (Дата обращения: 22.05.2017 г.).
53. Филлипов М. М. Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/f/filippow_m_m/text_1891_lessing.shtml. – 22.05.17
54. Хализев В. Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование / Хализев В. Е. – М.: МГУ, 1986. – 260 с.
55. Хорошко Г. П. Драматическая поэма как жанр литературы (теоретический аспект) / Г. П. Хорошко // Ученые записки УО ВГУ им. П. Манирова. – 2005. – т. 4. – С. 100-110
56. Цветкова А. Н. «Земля и небо» – неосуществленный замысел Н. А. Римского-Корсакова / А. Н. Цветкова // Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2008. – №4 (13) – С. 19-24
57. Червяченко Г.А. Поэма в советской литературе / Г. А. Червяченко. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1978. – 187 с.
58. Числов М.М. Время зрелости – пора поэмы / М. М. Числов. М.: Советский писатель, 1982. – 256 с.
59. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии / И. Н. Чистюхин. – eBook, 2002. – 293 с.

60. Шиллер. Ф. Избранные произведения: в 2 т. Т.2. / Ф. Шиллер. – М.: Гослитиздат, 1959. – 580 с.