

БИОН, РОНСАР И ШЕЛЛИ

Г. Ф. ЦЕРЕТЕЛИ

*(Представлено академиком С. А. Жебелевым в заседании Отделения Гуманитарных Наук
3 апреля 1930 года)*

1

В греческой поэзии среди крупных созвездий наблюдаются и мелкие звезды. Последние не ослепляют своим блеском. Скромно, не задаваясь многим, горят они, но у каждой из них есть свой особый свет, свое особое мерцание. Этим особым мерцанием и выделяются они из сонма других звезд и, благодаря ему, удерживают за собой определенное, строго отграниченное место.

Однѣй из таких скромно мерцающих звезд был и поэт Бион из Смирны, живший и действовавший в конце II в. до н. э. Мы знаем о нем немного. Но и это немного дает нам не какая-нибудь специальная биография, а анонимная поэмка «Надгробная песнь в честь Биона», в которой трудно отделить правду от поэтического вымысла: Wahrheit und Dichtung сплелись в ней в одно неразрывное целое.¹ Мало того, ввиду отсутствия других источников, мы не можем проверить ни одного свидетельства поэмки и не можем сказать, правду ли говорит она о смерти Биона, который, по ее словам (ст. 109 сл.), умер от отравы, поднесенной ему каким-то недоброжелателем. С Бионом произошло приблизительно то же, что с сказочным Петером Шлемилом: он прошел, не откидывая от себя тени, если не считать за нее нескольких небольших отрывков и стихотворения «Плач по Адонису». Но последнее может быть приписано ему лишь благодаря намекам автора все той же анонимной поэмки (ст. 69).

Итак, Бион, как личность, неуловим для нас. Скорее мы можем судить о нем, как о поэте — представителе известного литературного направления. Но и тут наше суждение будет неполным. Правда, автор поэмки, называя

¹ См. *Iscolici graeci, rec. Wilamowitz-Moellendorf (Oxonii), 91 сл. Cp. Suid. v. v. Θεόκλιτος.*

себя учеником Биона (ст. 95), смотрит на последнего, как на продолжателя Феокрита. Однако, остатки буколических стихотворений Биона слишком ничтожны, чтобы на основании их можно было составить себе ясное представление о его буколике. Можно сказать только, что она отличалась нежным, несколько манерным тоном и была более рафинированной, чем буколика Феокрита. То же самое приложимо и к прочим отрывкам, где выводится шаловливый малютка Эрот и затрагиваются любовные темы. Перед нами мягкая акварель или, как выражается Вилламовиц-Мёллендорф,¹ помпеянская живопись.

Только относительно «Плача по Адонису» мы имеем возможность судить свободнее: стихотворение сохранилось полностью и позволяет нам оценить его во всех его особенностях, как один из последних памятников эллинистической поэзии времени ее заката. Это и было сделано в наше время одним из лучших знатоков и ценителей древне-греческой литературы, Вилламовицем-Мёллендорфом. В своих *Reden und Vorträge*, I, 292 сл., он не только дал превосходный перевод стихотворения, но и очень хорошо разобрал его с эстетической точки зрения, чего до тех пор никем не делалось, а также в полной мере выявил и присущие стихотворению достоинства, на которые тоже обращалось мало внимания. А между тем поэма Биона не один раз переводилась на разные языки.² Мало того, она вдохновила для самостоятельных композиций таких поэтов, как Ронсар и Шелли.

Именно, последний вопрос, т. е. вопрос о степени воздействия Биона на «L'Adonis» Ронсара и «Adonais» Шелли, и должен служить предметом моей статьи. Но предварительно я хочу дать свой перевод поэмы Биона и снабдить его необходимыми разъяснениями, без которых как композиция поэмы, так и многое другое в ней может остаться недостаточно понятным.

П Л А Ч П О А Д О Н И С У

Я по Адонису плачу: «погиб красавец Адонис».

«Сгиб красавец Адонис», печальные вторят Эроты.

Спать на пурпуровом ложе теперь уж не время, Киприда.

Бедная, встань, облекись в ризы черные и, ударяя

ь В белом перси себя, повторяй: «сгиб красавец Адонис».

¹ *Reden und Vorträge*, I, 298.

² Из русских переводов мне известны два: один, исполненный В. В. Латышевым (ЖМНП, 1891, отд. класс. филол., февраль), и другой, принадлежащий Л. Завалишиной (Гермес. XIII, 1913, 349).

Я об Адонисе плачу, и вторят мне плачем Эроты.

В зарослях горных лежит, клыком в бедро пораженный,
В белое белым клыком, красавец Адонис... Киприде

Горе готовя, он гаснет; кропит его белое тело

10 Черная кровь неустанно; глаза под бровями тускнеют;

С уст его алых цвет розы сбёжал; на устах умирает

Тот поцелуй, что с собой унести не придется Киприде.

Пусть для Киприды лобзать и почишего отрока люблю, —

Только лобзаний, что трупу даны, не почувет Адонис.

15 Я об Адонисе плачу, и вторят мне плачем Эроты.

Да, тяжела, тяжела на бедре у Адониса рана,

Но тяжелей, чем она, рана в сердце Киприды таятся.

Жалобно черные псы завывают над отрока телом.

Плачут и горные Нимфы по нем, а сама Афродита,

20 Косы свои распустив, чрез лесную чащобу несется.

В черных одеждах она, непричесана, ноги босые, —

Ранит их дивный волчек, и вкушает он крови священной.

В голос источник крича, вот бежит она долом шпроквим,

Кличет супруга к себе, — ассирийского отрока кличет.

25 Но у него черной крови пятно расплылося до чресел,

Кровью окрасилась грудь, и Адониса белые перси,

Белые раньше, как снег, заделали пурпуровым цветом.

«Горе тебе, Киферея», печальные вторят Эроты.

Умер красавец супруг, умерла с ним и презельсть супруги:

30 Жив был Адонис пока, — красотою сияла Киприда;

Умер, — увяла краса с Адонисом... «Горе Киприде»,

Стоном в горах пронеслось, застонали леса «сгиб Адонис».

Сетуют реки о нем, о кручине скорби Афродиты;

Плачут потоки в горах, по красавцу Адонису плачут;

35 С горя темнеют цветы; на Кифере на острове всюду

Скорбные звуки звучат, по лесам, по долам раздаваясь:

«Горе, о горе Киприде, — погиб красавец Адонис».

Эхо же вторит за ними: «погиб красавец Адонис».

Кто б не оплакал в тот день любовного горя Киприды?

40 Как увидала богиня Адониса тяжкую рану,

Как увидала, что кровь на бедре на увядшем алеет,

Руки простерла она и сказала: «Останься, Адонис!

Бедный Адонис, останься, — тебя обниму напоследок,

Грудью к тебе я прильну и к устам прикоснуся устами.

45 Встань, мой Адонис, на миг, еще раз поцелуй на прощанье,

Ты хоть слегка поцелуй сколько сил есть в твоём поцелуе,

Лишь бы души твоей вздох мог излиться в уста мне и в сердце,

Лишь бы всю сладость твою нацедить я могла, как напиток,
 Страсть до остатка испить! Поцелуй же себе я оставляю
 50 Вместо тебя, мой Адонис: бежишь от меня ты, мой бедный,
 Вдаль ты, Адонис, бежишь, — от меня к Ахеронту отходишь,
 К богу-угрюмцу идешь, — покидаешь меня горемыку,
 Жить я должна: я — богиня, — идти за тобой не могу я!
 Мужа бери моего, Персефона, — меня ты сильнее,
 55 Много сильнее: к тебе красота вся мирская нисходит!
 Я ж обездолена вовсе, и скорбью томлюсь безутешной.
 Умер Адонис, по нем слезы лью, на тебя ужасаюсь.
 Умер ты, трижды-любимый, любовь, словно сон, упорхнула,
 Я, Киферея, — вдова, а Эроты сиротками стали.
 60 Вместе с тобой чары сгибли мои! По тебе ли охота?
 Дивный красавец, как это дерзнул ты бороться со зверем?»
 Так причитала Киприда, и вторили плачем Эроты:
 «Горе тебе, Киферея, — погиб твой красавец Адонис!»
 Столько же Пафия льет горьких слез, сколько крови Адонис,
 65 А из слезы и из крови цветы по земле расцветают, —
 Розы от крови рождаются, рождаются от слез анемоны.
 Я по Адонису плачу: «погиб он, красавец Адонис!»
 В темном бору перестань причитать над супругом, Киприда, —
 Не для Адониса стелет постель палый лист пустолеся.
 70 Ложе твоё, Киферея, займет пусть и мертвый Адонис, —
 Мертвый красив он, красив даже мертвый, — лежит словно дремлет.
 Ты на покров нежно-мягкий его возложи, где дремал он,
 Где, предаваясь сну, он на ложе из золота литого
 Ночи с тобой коротал, — по Адонису ложе тоскует!
 75 Цветом полей убери и венками, — опи его доля:
 С ним ведь, когда он почил, и цветы все поблекли, пожелтели!
 Маслом сирийским его умасти, умасти его миром.
 Нежный Адонис вкушает покой на пурпуровом ложе.
 80 Окрест Эроты толпятся, и плачут они, и стенают,
 Волосы срезав свои в честь Адониса. Кто возлагает
 Стрелы на одр, кто — свой лук, кто — перо, кто — волчан свой приносит.
 Этот сандалию снял с ноги у Адониса, двое
 Воду в кувшине несут золотом, тот бедро омывает,
 85 Этот же, став в головах, над Адонисом крыльями веет.
 «Горе тебе, Киферея», скорбя, причитают Эроты.
 Факелы все загасил Гименей у порога дверного,
 Брачный рассыпал венки, и Гимен свою песню уж больше,
 Больше уже не поет, — он отныне припев повторяет:
 90 «Горе, Адонис, тебе», заменив «гименей» тем припевом.

Плач и Хариты подьезают над сыном Киниры, все вместе
 Так говоря: «он погиб, наш красавец Адонис», и зовяче
 Возглас «увы» повторяют они, чем сама ты, Дюна.

Плачут и Мойры в Аиде, над бедным Адонисом плачут,

95

И закливают ожить, — только им не внимает Адонис.

Он и хотел бы им внять, но его Персефона не пустит.

Кончи сегодня свой плач, Киферея, причитывать вопчи, —

Ты через год снова плач заведешь, снова горько заплачешь!

2

Стихотворение Биона, эпическое по форме, лирическое по настроению, интересно, прежде всего, по своей структуре. Перед нами медленно, с необходимыми задержками, разворачивается своего рода движущаяся лента, заключающая в себе ряд сменяющих друг друга картин. Сначала автор на манер герольда оповещает всех о кончине Адониса. Но кому, как не Афродите, надо раньше всех узнать о происшедшем? К ней и обращается поэт с особым призывом: Адонис умирает, медлить нельзя, пора облечься в траурные одежды и спешить к месту катастрофы.

После этого обращения поэт как бы отходит в сторону, — начинается действие. Рисуется лесные заросли. Там лежит смертельно раненый Адонис. Смерть уже коснулась его, но не унесла еще тех чар, которыми приворожил он к себе богиню любви. Его даже меркнущая красота не утратила своей власти над Афродитой. Образ этой красоты живет в ее сердце, будит по прежнему ее желания. И она спешит к Адонису, причем изображению ее поспешного бега и посвящена новая картина. В ней, в противоположность первой, доминирует движение. Достаточно указать на то, как обрисована богиня: она вся сплошной страстный порыв. А затем на смену движения выдвигается картина, выдержанная в тонах элегической грусти: мы присутствуем при плаче природы над почившим. Это как бы пауза перед тем моментом, когда не сцену должна выступить добежавшая до Адониса Афродита. Приходит она, и вместе с нею в тихую атмосферу грусти врывается снова бурное проявление неудержимого отчаяния. Афродита причитает над Адонисом, причитает бессвязно и страстно, все время переходя от одного ощущения к другому. А перед нею лежит недвижный труп, и если из глаз богини текут слезы, то из раны на теле мертвеца неустанно сочится кровь. И происходит чудо: капли крови превращаются в алые розы, а слезы — в бледные анемоны.

Так одна за другой проплывают картины разного оттенка и настроения, чтобы дать затем место выступлению поэта и внести несколько иной тон в поэму. Но только поэт сменяет теперь свою прежнюю роль герольда на новую: он выступает в качестве увещателя. Его слова Афродите о необходимости перенести труп Адониса из лесной чащи в чертоги богини, на ее ложе, словно приготавливают нас к восприятию новой картины, в которой изображается *πρόθεσις* покойника, т. е. выставление тела на ложе в передней части дома. Если одр почившего окружали обыкновенно его родственники, друзья и знакомые, то здесь эту роль играют Эроты. На разные лады отдают они последний долг мертвецу и громкими причитаниями выражают свою скорбь и печаль. Но скорбят не одни Эроты. Скорбит демон брака Гимен, заменяющий обычный припев своей песни припевом с именем Адониса; скорбят богини Хариты, скорбят Мойры в Аиде: даже они тронуты и готовы были бы оживить Адониса, но не допустит этого неумолимая Персефона: кто сошел в Аид, тому нет возврата на землю!

Картиною этой всеобщей скорби и кончается, собственно говоря, «Плач по Адонису». Правда, в поэме есть еще два стиха, но они играют роль простого отрывистого заключения, внезапно обрывающего плавный ход повествования. В них снова, но уже в последний раз, выступает поэт и снова обращается к Афродите с просьбой прекратить сетования, ибо скоро, всего через год, она опять получит возможность оплакать своего погибшего любимца.

В такой смене картин и движется все стихотворение, представляющее собой, как было сказано выше, настоящую постепенно развертывающуюся ленту разных цветов и оттенков.

Но является ли этот, примененный поэтом, литературный прием его личным вымыслом, или же он заимствовал его у своих предшественников? Да, он заимствовал его у таких корифеев эллинистической поэзии, как Каллимах и Феокрит. Каллимах, напр., пользуется этим приемом в своих гимнах, Феокрит — в своих идиллиях. Скажу больше: им пользуются и другие поэты, между прочим анонимный автор чудесной поэтической композиции, носящей заглавие: «Жалоба покинутой девушки». Одним словом, на отмеченный нами прием надо смотреть, как на литературное достижение: не самого Биона, но поэтов предшествующего периода. Этим приемом достигалось то, что в любое стихотворение, будь то эпическое, лирическое или мимическое, вносилось движение, вносилась смена места, ощущений,

чувств, и стихотворение делалось живым, хорошо пульсирующим организмом, то и дело меняющим свое выражение, то и дело приобретающим новые оттенки.

Однако, не будучи оригинальным в данном случае, Бион выявляет свою оригинальность в другом отношении, а именно, в отношении стиля.

Стиль Биона не совсем прост. В нем есть известная доля манерности, но эта манерность не портит его, как не портит она и изящную фарфоровую статуетку, изображающую напудренную пастушку. Мало того, эта манерность производит приятное впечатление и отнюдь не отталкивает. Но это и понятно: в поэме нет слащавости и приторности. Манерность Биона связана с грацией, которая чувствуется и в образах, и в самом стихе, в его переливах и кадансах. Как хороши, например, эти повторения одних и тех же слов в конце и начале стихов, так что слово (гезр. слова), кончающее стих, повторяется затем в начале следующего стиха, — излюбленная александрийцами фигура «эпаналепсиса»! Или эти намеренные контрасты, которые проводятся поэтом при выборе определений и их группировке, чтобы с их помощью оттенить набрасываемый образ и сделать его рельефнее! Или, наконец, этот элегически звучащий припев, разбивающий стихотворение на ряд строф разного содержания и настроения! Во всем этом видно большое искусство хорошего тона, не впадающего в излишество. Здесь на каждом шагу чувствуется художник, обладающий тонким эстетическим вкусом. Но если хороши детали, то не менее хорош и общий тон. Удачный подбор красок вносит в стихотворение теплоту и гармонию, мягкость и нежность. Видно, что поэт вдохновлен предносящейся ему картиной, что он действительно творит, что он подлинный художник. Скажу больше: его художественное чутье сказывается и в выборе самой темы. Вместо того, чтобы брать полностью миф об Адонисе и Афродите и разрабатывать его на эпический лад, он ограничивается только одним моментом из этого мифа. Он хочет передать то впечатление, которое производит смерть Адониса, и то воздействие, которое оказывает она на все и на всех. И эта цель, поставленная себе поэтом, достигается им в полной мере. Мы действительно видим и чувствуем общую скорбь, которая охватывает весь причастный к Адонису мир, будь то природа или боги. Мало того: мы переносимся в эту атмосферу скорби и тоски, мы ей сосуществуем. Но уже одно это доказывает, что мы имеем дело с настоящим поэтом, с поэтом, которому дана «песня звонкая».

Недаром непритязательная на первый взгляд поэма Биона, скромная и не бьющая на крикливый эффект, но ароматная и влекущая к себе своей античной грацией, остановила на себе внимание не только древнего мира, отдавшего ей должное, но и мира нового в лице таких корифеев поэзии, как Ронсар и Шелли. Оба поэта увлеклись ею и увлеклись настолько, что сделали ее базой для своих поэм, — Ронсар для поэмы «L'Adonis», Шелли для элегии «Adonais», написанной им на смерть Джона Китса.

Конечно, их отношение к античному образцу было различным: в том, как подошли они к стихотворению Биона, как перевоплотили его, на что по преимуществу обратили внимание, что подчеркнули и воспроизвели, что элиминировали или ослабили, — во всем этом ярко сказалось различие двух миров, — французского и английского, двух эпох, — эпохи французского позднего ренессанса и эпохи английского романтизма, двух талантов, — блестящего, но манерного и поверхностного Ронсара и глубокого, вдумчивого Шелли. Но как бы значительна ни была разница в подходе обоих поэтов к Биону и в способе его перевоплощения ими, во всяком случае старый поэт эллинистического периода послужил ферментом для обоих, и отзвуки его лиры то и дело слышатся в их композициях, которые в полной мере можно было бы назвать вариациями на тему из Биона. Таким образом, маленькая античная звездочка, несмотря на слабость проливаемого ею света, сумела не только сохранить его, но и передать дальше, причем этот свет не затеривается пред лицом другого более сильного света, но все время мерпает в нем, отливая своими присущими ему огоньками, сохраняя свое присущее ему кроткое сияние и блеск.

3

Пьер Ронсар (1521—1585), глава так наз. «Плеяды», прославленный поэт эпохи Генриха II и Карла IX, эпохи позднего французского ренессанса, ученик знаменитого грециста Дорà (Dorat) и горячий поклонник и знаток античной поэзии, смотрел на последнюю, как на нечто актуальное, как на нечто такое, что не утратило своей жизненности и от прикосновения к чему можно получить новый подъем, новый прилив сил на манер того, как великан Антей становился сразу и могучее и сильнее, от прикосновения к своей матери-Земле. Такой Землей-матерью был для Ронсара античный мир с его поэзией, с его мифами и легендами, мир не-

увядающей сказки и вместе с тем мир великих идей и гениальных дерзновенных. Ронсар изучил этот мир, главным образом поэзию этого мира в различных ее проявлениях. Он подобно поэтам эллинистического периода был «ученым» поэтом, могущим свободной и умелой рукой черпать нужные ему драгоценности из античной сокровищницы. И он черпал их, но черпал так, что в создаваемом им здании они не были исключительной приманкой, единственным строительным материалом. Он то помещал их в другую оправу, то переделывал их на новый, чисто-французский лад, то разбавлял их новыми элементами, будь то французская народная песня или итальянская поэзия Петрарки, и все это, хорошо спаянное и прилаженное, отличалось в формы чудесного французского языка, облагороженного влиянием той же античности.

В мою задачу не входит подробный разбор путей, видоизменений и особенностей ронсаровского творчества. Я ставлю себе более скромную цель, а именно, я хочу ограничиться разбором поэмы Ронсара «L'Adonis», поскольку отразилось на ней влияние Биона и поскольку можно найти в ней прямые заимствования из последнего. Но сперва не мешало бы остановиться на кратком обзоре произведения Ронсара и в общих чертах изложить его содержание.

Бион, как мы видели, берет из мифа об Адонисе заключительный момент, — смерть юноши в связи с впечатлением, произведенным этой смертью. Иными словами, он избирает лирический путь. Совершенно иначе поступает Ронсар: он создает чисто эпическую композицию и, излагая весь рассказ о любви Адониса и Венеры, вставляет в него смерть Адониса лишь в качестве одного из эпизодов, хотя и отводит этому эпизоду очень значительное и, в конце концов, центральное место. Вообще же вся поэма Ронсара построена так, что она как бы распадается на три части. В первой повествуется о возникновении любви Венеры к Адонису, вспыхнувшей потому, что Амур намеренно¹ ранил свою мать наиболее горькой стрелой, которая засела в сердце богини и вызвала в последней непреодолимую страсть к красавцу-пастуху Адонису. Ради него о всем решительно забывает богиня. Небо и лебожители, прежняя слава, почести и положение, — все это отходит для нее на последний план. Зброшены лебеди и голуби, когда-то носившие ее к престолу Юпитера, и нет у нее никаких других

¹ У Овидия (Met. X, 521 сл.) Амур ранит свою мать случайно.

стремлений и желаний кроме одного, — быть всегда с Адонисом. Она охвачена им, его несравненной красотой, и нет для нее другой жини, как только жизнь с избранником ее сердца. Она живет с ним в жалком палатке она не отходит от него ни на шаг, вместе с ним охотится и вместе с ним проводит дни и ночи, отдаваясь страсти и всецело предаваясь любовным наслаждениям. Одним словом, могучая богиня любви находится в власти любви, и столь сильной, столь всепоглощающей любви, что просто пастух и охотник, вытеснив из ее сердца все, вытеснил из него даже самого бога Марса, ее недавнюю слабость. Такова первая часть поэмы, заключающая в себе довольно манерно набросанную картину безоблачной любви Адониса и Венеры. Однако, эта картина не вполне оригинальна. Первая часть Ронсаровской поэмы представляет собой свободную вариацию на метафору Овидия «Венера и Адонис» (X, 520 сл.). Правда, согласно своему обычаю, Ронсар подражает Овидию не так, что буквально переводит его, — нет, он претворяет свой образец на французский лад. И все-таки при чтении Ронсара все время вспоминаются то те, то другие пассажи и Овидия. Они то сильнее, то слабее проступают наружу, на манер старохрески, местами выглядывающей из-под нового наслоя, и надо жазать что более пышное, более многословное изложение французского поэта сильно теряет при сравнении с латинским оригиналом, более сжатым менее манерным, более простым и менее деланным.

Однако, претворяя Овидия и стараясь не упускать его из виду Ронсар вносит в свой рассказ больше буколического элемента, чем то замечается у римского поэта. В этом можно усматривать отдаленное влияние Фокрита легкое дуновение его поэзии, но без наличия осязательных заимствований из него.

Таким образом в первой части ронсаровской поэмы мы замечаем ясно воздействие Овидия, служащего для Ронсара своего рода ариадниной нитки по которой поэт и направляет свой путь, то и дело позволяя себе отходить в стороны, благо та нить, которую он держит в своей руке, предохраняет его от возможности заблудиться. Но эта нить оказывается ненужной для него, когда он переходит ко второй части своей поэмы, и он остается е и идет уже самостоятельным путем, трактуя продолжение мифа об Адонисе согласно его общепринятой версии. Согласно же этой версии безоблачная любовная идиллия, в атмосфере которой живут Венера и Адонис притесняется не по душе ревнивому Марсу, и он решается положить ей конец

В очень красивых стихах набрасывает Ронсар картину тихой ночи. Все спит и на земле и в море. Только одни созвездия совершают положенный им круг, — только они бодрствуют. Но бодрствует кроме них и Марс. Его душист ревность, он не может совладать с нею. И вот обращается он за помощью к своей сестре Диане, — пусть она, которую некогда Марс защитил от Ориона, пытавшегося произвести над ней насилие, поможет ему теперь в его муках! Он покинут Венерой, — она предпочла ему какого-то ничтожного пастушка, жалкого смертного, и не стыдится ронять с ним свое божественное достоинство. Марс видел и видел не раз, как Венера забавляется с своим новым избранником, с какой страстью отдается ему. Конечно он мог бы сам уничтожить Адониса, но к лицу ли ему, великому богу, пачкать свои руки столь низкою кровью, те руки, которые привыкли лишать жизни только царей и героев?

Его убить могу, но мне ль к лицу марасть
 Столь низкой кровью длавь? Привык я отнимать
 Лишь у царей их жизнь, и не хочу я, право,
 Чтоб смертью пастуха моя затмилась слава!
 Намерен завтра он, мальчишка, взяв копьё,
 Охотиться в лесу на разное зверье,
 Без псов, чтоб доказать своей богине милой,
 Что не красою лишь блистает, но и силой!
 Ты вепря выпусти, чтоб за меня отмстить,
 Какого мог бы лишь сам Мелеагр убить.
 Вложи в его клык убийства жаркий пыл,
 Чтоб юношу он виг на землю низложил.
 И пусть в возлюбленной взывает тот, сраженный, —
 Тогда увижу я любовь свою отмщенной!

Так говорит Марс, и Диана обещает исполнить его просьбу. Между тем приходит ночь, и на смену ей поднимается заря, при первых лучах которой Адонис схватывает копьё и, забыв о мольбах Венеры быть осторожнее и оставлять в покое таких зверей, как вепри, тигры и медведи, один, без собак, отправляется на охоту. Однако, напрасно бродит он, — ничь не попадается ему навстречу. Зато, совершенно неожиданно для себя, набредает он на страшного вепря.

Глаза его пылали; на хребте росла
 Щетина колкал, — густа она была
 И вся взъерошена. Весь в пене, он бурлил,

Как снег растаявший, когда в избытке сил
 Поток пенистым в долину он сбегает
 И земледельцев труд и нивы затопляет.

Пока Адонис целится в вепря копьём, последний, сделав поворот, сбивает охотника с ног и наносит ему смертельный удар своими клыками. Только крикнуть успевают Адонис, и за смертью припадает к земле. Но его крик доносится до богини, она бежит на предсмертный вопль своего любимца, видит его похолодевшее тело, припадает к нему и лишается чувств.

Так кончается вторая часть поэмы. Она играет роль своего рода соединительного мостика, подготавливающего переход от выдержанной в эротико-буколических тонах первой части к третьей, которая в отличие от двух предшествующих ей частей проходит вся, от начала до конца, в тонах элегической грусти и представляет собой скорбный плач Венеры над телом мертвого Адониса.

Эта третья часть, наиболее длинная и наиболее обработанная, особенно интересна для нас, так как она есть не что иное, как свободная переделка поэмы Биона. Ронсар и в данном случае воздерживается от буквального перевода: вместо того, чтобы переводить, он предпочитает претворять античный образец на свой лад. Но, претворяя его, он все-таки стоит к Биону гораздо ближе, чем стоял в первой части своей поэмы к Овидию. Это сказывается во многом, — в очень близкой передаче отдельных картин, образов, стихов и выражений и, наконец, в воспроизведении общего тона, выдержанного в скорбно-элегическом духе. Мало того, на манер Биона, Ронсар рассекает всю третью часть на ряд отдельных куплетов неодинакового размера, что достигается путем введения одного и того же двусложного припева, своего рода *versus intercalaris*. Но сходясь во всем этом с Бионом, Ронсар резко отходит от него в способе построения стихотворения. У Биона, благодаря тому, что его поэма представляет собой движущуюся, постепенно развертывающуюся ленту, в ней наблюдается движение, смена картин, смена настроений. Она как бы переходит из этапа в этап и ведет за собой читателя. Благодаря этому, несмотря на то, что она проникнута одним элегическим тоном, в ней нет однообразия и монотонности. Она все время переливается разными цветами, разными оттенками. Ничего подобного нет у Ронсара. Вся третья часть его «Адониса» вложена в форму плача Венеры над своим любимцем. Держа на коленях голову Адониса, Венера длительно причитает над ним. Иными словами, движение замедлено

у Ронсара неподвижностью; нет действия, нет смены картин и настроений, — слышится только один нескончаемый плач. Вот первая подробность, которая должна быть отмечена и оттенена.

Однако, меняя структуру и отходя в этом от Биона, Ронсар хотел сохранить в неукосновенности все детали и частности, находящиеся на лицо в стихотворении античного поэта. И вот почти всё, что размещено Бионом по отдельным картинам, всё это с некоторыми прибавками помещается Ронсаром в уста Венеры, в ее плач. Но так как не все детали подходят к плачу, то само собой разумеется, что в него вкрапляется чуждый ему элемент, вносящий дисгармонию, а местами и грубую ходульность.¹ Все это в связи с манерностью и ложным пафосом отнимает у плача естественность и простоту и тот оттенок трогательности, который присущ плачу Афродиты у Биона. Мало того, Ронсар допускает иногда, если можно так выразиться, округление бионовских картин: он расширяет, распространяет их, подчеркивает отдельные детали, добавляет новые и т. д. Всего яснее можно убедиться в этом, если мы дадим себе труд сопоставить одно место из Биона с соответствующим местом Ронсара. У Биона Афродита говорит следующее:

Встань, мой Адонис, на миг, еще раз поцелуй на прощанье,
Ты хоть слегка поцелуй, сколько сил есть в твоём поцелуе,
Лишь бы души твоей вздох мог излиться в уста мне и в сердце,
Лишь бы всю сладость твою я могла нацедить, как напиток,
Страсть до остатка испить! Поцелуй же себе я оставляю,
Вместо тебя, мой Адонис: бежишь от меня ты, мой бедный.

Посмотрим теперь, в какие формы отливаются эти стихи у Ронсара.

Молю, в последний раз ты мне лобзанье дай, —
Пока в нем дышит жизнь, лобзай меня, лобзай!
Дыхание твое в уста мои взойдет
И в сердца глубину оттуда снизойдет,
Из сердца-ж в глубь души... Я сохраню тогда
Любовное питье на годы, навсегда, —
Питье, что с уст твоих я долгим пью глотком,
Вдыхая пью, чтоб в грудь вошло оно потом,
И будет то питье тебя мне заменять,
Коль Прозерпине след тобою обладать.

¹ Так, напр., ср. Ронсар, ст. 47 сл., и Бион, ст. 20 сл., или Ронсар, ст. 76 сл., и Бион, ст. 80 сл.

Из сопоставления двух этих мест в достаточной степени выясняются как способ обработки Биона Ронсаром, так и главные особенности поэзии последнего. Античная простота и прозрачность уступают место напыщенности, мягкие и нежные краски заменяются грубыми и кричащими, тоскующий образ Афродиты превращается в образ чувственной Венеры, краткость и сжатость изложения исчезают. Но чтобы не быть голословным, я позволю себе для доказательства правильности моего суждения привести в сильном переводе большую часть плача Венеры над телом умирающего Адониса, сохраняя по возможности тон и особенности Ронсаровской поэзии.

Предсмертный крик Адониса доносится до Венеры. Сперва она лишается чувств, потом, придя в себя, бросается на зов любимца, видит, что он умирает, кладет его голову себе на колени и так начинает причитать над ним:

Адо́нис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 Адо́нис, смерть твоя восторг любви мертвит.
 Когда при жизни ты в уста меня лобзал
 Одних лобзаний был меня не насыщал.
 5 Теперь, когда ты мертв, тебя целую я,
 И в поцелуях лишь утеха для меня!¹
 И грею я тебя, и удержу мне нет
 В лицо тебе глядеть, лобзать тебя, мой свет!
 Адонис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 10 Ты мертв, и смерть твоя восторг любви мертвит.
 Скажи хоть слово мне, утешь и приласкай
 И, уходя навек, хоть поцелуй мне дай.
 О, твой желанный лик, о, свет очей твоих,
 У коих я в плену была на краткий миг,
 15 О, мудри милые, о, прелести любви,
 О, счастье, — скорбь одна теперь в моей крови!
 О, смертная краса, о, юности расцвет,
 Таящие в себе божественности след, —
 Увы! вас больше нет, — я-я, скорбная, живу:
 20 Богине смерть чужда, — ее ли призову?²
 Адонис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 Ты мертв, и смерть твоя восторг любви мертвит.
 Ты умер, — умерла моя краса с тобой,
 Увял мой лик, — цветы так вянут в летний зной.

¹ Ср. Бион, ст. 13 сл.

² Ср. Бион, ст. 53.

25 Тебя лишь ради я красавицей была,
 Из-за тебя такой казалась и слыла.¹
 Теперь вдовица я, — ни перстней на руках
 Не надо больше мне, ни злата в волосах.
 Отпынь навсегда (так скорбь сильна моя),
 30 Амура мать, ходить вся в черном буду я,
 И пояс свой хочу я трауром обвить,²
 И больше зеркала не буду я носить.
 Адонис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 Ты умер, — смерть твоя восторг любви мертвит.
 35 От скорби по тебе и темный бор гудит,
 И реки сетуют, и Эхо не молчит,
 Но мнимый голос свой удваивая, в тон
 Разносит между скал мой плач и жалкий стон,
 И белые цветы покрылись багрянцем,
 40 И от тоски в полях все замерло кругом.
 Адонис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 Ты умер, — смерть твоя восторг любви мертвит.
 Адонис, умер ты, — ты умер, дорогой,
 Повинул ты меня одну с моей тоской.
 45 Утехи, чад любви со смертью твоей
 Угасли, а тоска, чем дальше, тем сильней.
 Неистовства полна, источник воиль подняв,
 С распушевной косой, хочу в тени дубрав,
 Босая, без еды бродить! Хочу, чтоб грудь
 50 Мне расцарапал терн, чтоб кожу как-нибудь
 Волчец мне разодрал! На верх горы хочу
 Вскарабкаться, — с нее я в волны полечу,
 И рыбам и волнам скажу, ум потеряв,
 Что Парка сделала, тебя навек отняв.³
 55 Адонис, бедный мой, Амуров рой скорбит,
 Ты умер, — смерть твоя есть смерть и для Харит.
 Амур теперь начто, и в силу Смерть вошла, —
 Усладу божества она к себе взяла!⁴

 60 О, лебеди мои, упряжка вы моя,
 И отпускаю вас, — летите на поля,
 Летите и птицам поведайте, что мной

1 Ср. Бион, ст. 29 сл.
 2 Ср. Бион, ст. 21.
 3 Ср. Бион, ст. 20 сл.
 4 Ср. Бион, ст. 54 сл.

Пролито столь же слез, сколь крови пролил мой
 Адонис, и теперь той крови алый цвет
 На розу перешел, — она его портрет.
 65 А из кристалла слез, пролитых мною слез,
 Сверкая белизной, вдруг анемон возрос.¹
 О, сестры Грации, подружек верных строй,
 Вы всё еще в слезах, — вы плакали со мной.
 Уйдите, добрые, оставьте вы меня,
 70 Уйдите и горам поведайте, что я
 Ласкаю милого на лоне на своем,
 Что схож не с мертвым он, а с тем, кто сквачен сном,
 И этот сон над ним едва лишь тяготит.²

 Адонис, бедный мой, Амуров сонм скорбит,
 75 Ты мертв и смерть твоя восторг любви мертвит.
 Амуры, крошечки, концы своих кудрей
 Обрежьте и на труп их бросьте; поскорей
 Сломайте лук, волчак; гасите факел свой;
 На тысячу кусков вы стрел разбейте рой.
 80 Идите все ко мне и, громкий плач подняв,
 Почтите труп слезой, последний долг отдав.
 Пусть веки мертвому один прижмет, другой
 Пусть держит голову, а третий чередой
 Пусть веет крыльями... Еще последний труд, —
 85 Для тела пусть воды в сосуде принесут!³
 Адонис бедный мой, Амуров сонм скорбит,
 Ты мертв, и смерть твоя восторг любви мертвит.
 Трижды-любимый,⁴ мой, ты очи приоткрой,
 Сна отгони на миг забывчивый покой,
 90 Чтоб до ушей твоих дошла печаль моя
 И чтоб к устам твоим прильнуть могла бы я.
 В последний раз тогда к груди тебя прижму. —
 Адонис, ведь в Анд отходишь ты во тьму!⁵
 Молю в последний раз, ты мне лобзанье дай, —
 95 Пока в нем дышит жизнь, лобзай меня, лобзай!
 Дыханье твое в уста мои взойдет
 И в сердца глубину оттуда свизойдет,

¹ Ср. Бион, ст. 64 сл.

² Ср. Бион, ст. 71 сл.

³ Ср. Бион, ст. 80 сл.

⁴ Ср. Бион, ст. 58.

⁵ Ср. Бион, ст. 50 сл.

Весь конец поэмы в высшей степени характерен для Ронсара, и не потому только, что он выдержан в чисто-французском духе. Он интересен и с другой точки зрения. По нему мы еще один лишний раз можем судить о том, как Ронсар варьирует Биона. Мы видели, что Бюон заканчивает свое стихотворение кратким обращением к Афродите с просьбой прекратить плач, ибо через год она снова получит возможность оплакать Адониса. Но эти слова, вносящие успокоение в атмосферу тоски и горя, вполне понятны и уместны. Независимо от того, предназначалось ли стихотворение Биона для ежегодно справлявшегося праздника в честь Адониса, или же оно было составлено для чтения на каком-нибудь литературном вечере, конец стихотворения, его заключительный аккорд не вносил диссонанса, не дробил впечатления, и скорбный образ Афродиты не терял своей трогательной скорбности. Нечто иное получилось у Ронсара. Желая, если не прямо воспроизвести Биона, то, во всяком случае, найти адекватный конец, Ронсар находит его в упоминании о новом любовном походе Афродиты и затем, совершенно в духе своей эпохи, делает соответствующее заключение, которое рассеивает только-что создавшееся серьезное впечатление от плача Венеры и сводит этот плач на нет.

Итак, если нельзя отрицать того, что Бюон вдохновил Ронсара, и что третья часть ронсаровского «Адониса» есть претворение на новый лад античного образца, то, во всяком случае, Ронсар вдохновился чисто внешним образом: он не уловил, да и не мог уловить духа своего оригинала и не сумел в достаточной степени воспроизвести ту атмосферу грусти, которая обволакивает нас при чтении поэмы Биона. Это удалось другому поэту другого времени, другой эпохи, а именно другу Байрона, Шелли.

4

У Шелли среди его произведений есть одна дивная вещь, — элегия на смерть Джона Китса, великого, слишком рано умершего поэта, мало в чем уступавшего по таланту как Шелли, так и Байрону. На смерть Китса и написал Шелли элегию «Адонис», взяв базой для нее стихотворение все того же Биона. Но если Ронсару Бюон дает материал только для третьей части поэмы, если для французского поэта он является лишь одним из источников, то Шелли главным образом основывается на нем и только в 36-ом куплете в своей элегии пользуется анонимным автором «Надгробной песни в честь Биона». Мало того, свою элегию Шелли обле-

каает, как и Бион, в форму плача и даже начинает ее приблизительно теми же словами: «Я плачу об Адонаисе: он умер! О, плачьте об Адонаисе», причем эти слова несколько раз повторяются и дальше, играя роль начального припева в ряде куплетов. Не менее интересно и то, что Шелли, на подобие того же Биона, выступает в первой же строфе своей элегии как бы в качестве герольда, возвещающего о смерти Адониса. Однако, если Бион взывает к Афродите, если он зовет возлюбленную к возлюбленному, то к трансформированному в Адонаиса Китсу призывается его «мощная Мать», «ординаковая богиня Урания», «наиболее мелодичная из всех плакальщиц», т. е. мировая энергия, давшая жизнь таланту усопшего поэта и ныне теряющая его. Но коль скоро лицом, в первую голову вызываемым к одру почившего, является у Шелли мать, теряющая своего сына, то сразу отлетает от элегии всякий чувственный оттенок, и чувство скорби, ее проникающее, сразу одухотворяется и утончается. Иными словами, весь плач получает иной характер: все земное, грубое отходит от него, тем более, что скорбь, причиняемая смертью юноши, вызывается не мыслью о гибели физической красоты, не сожалением об утрате связанных с нею любовных утех, но тяжелым сознанием, что преждевременно угасла мощная поэтическая сила. И эта мысль выдвигается на первое место уже в 6-ой строфе элегии: «Теперь погиб твой младший, твой любимейший сын, — питомец твоего вдовства; он вырос, как бледный цветок, взлелеянный какою-нибудь грустной девой, вскормленный, вместо росы, правдивыми слезами любви; о, плачь еще ты, наиболее мелодичная из всех плакальщиц! Твоя последняя надежда, прекраснейший последний цветок, лепестки которого поблекли, прежде чем раскрылись, умер до времени, погиб, не принеся плода; сломанная лилия лежит, гроза пронеслась».¹ Но как хорошо принаровлен образ Китса к мифу об Адонисе, к мифу, сокровенная мысль которого есть сожаление о гбнущей под жарким зноем солнца недавно еще сочной и пышной растительности! Какое тонкое проникновение в дух античности выявляет здесь Шелли, глубокий поклонник древнего мира, преклонявшийся перед ним и пред созданиями его поэтического творчества, бывшими для него его «вечными спутниками». Недаром, когда тело утонувшего в море Шелли было извлечено на берег, в одном из карманов его одежды был найден томик Эхила, в другом — томик стихотворений Китса! В этом

¹ Все цитаты из Шелли приводятся мной по переводу Бальмонта. Только в трех местах я позволил себе исправить вкравшиеся в перевод неточности, не отмечая этого особо.

факте можно усматривать своего рода аллeгорию, своего рода намек на то, что Шелли новый мир не мог представить себе без древнего: оба мира были неотделимы для него, — они словно подавали друг другу руку, и эта рука древнего мира все время ощущается в элегии, все время чувствуется ее поддержка.

Однако, придерживаясь этой руки и в общем следуя даваемым ею указаниям, Шелли все время идет своим собственным путем. И все-таки то там, то здесь можно уловить дыхание Биона, которое где слабее, где сильнее долетает до нас.

Подобно тому, как у Биона одр покойного окружают Эроты, так у Шелли слетаются к телу Адонаиса поэтические Сны, «служители мысли, его стада, которые он питал близ живых источников своего юного духа, его стада, которые он учил любви, — музыке своей души» и вот, что делают они:

«Один из этих Снов прижимает свою трепещущую руку к его холодному телу и веет на него своими лунными крыльями и восклицает: „смотрите, на шелковой бахромe его изнеможенных глаз, как капля росы на спящем цветке, блестит слеза, освобожденная из его ума каким-нибудь Сном“. Потерянный ангел разрушенного Рая! Он не знал, что это была его собственная слеза, и без следа он исчез, точно облако, выплакавшее своей дождь» (строфа 10).

«Другой, из блестящей урны с звездной росой, стал омывать его легкие члены, словно бальзамируя их; третий обрезал свои пышные волосы и бросал на него эти пряди, как гирлянды, украшенные не жемчужинами, а застывшими слезами; четвертый в своей упрямой печали хотел сломать свой лук и крылатые стрелы, как будто желая этой малой утратой оттолкнуть большую и остудить зубчатый огонь, направив его на охладевшую щеку» (строфа 11).

Итак, живые образы Бионовских Эротов трансформировались под рукой Шелли в туманные, неосязаемые образы поэтических Снов, созданий творческой фантазии Адонаиса. Неуловимые для других, они витают еще над ним, чтобы отлететь затем навсегда, ибо без Адонаиса для них нет жизни: «они чахнут там, где они родились, и оплакивают свою участь вкруг холодного сердца, где после нежной скорби, они никогда не будут черпать силы или находить вновь свой родной очаг» (строфа 9). Но не одни Сны отдадут последний долг умершему. На краткий миг вспыхивает прощальным огнем Сияние, проникая бледные члены почившего, вспыхивает и погасает:

ему же нет жизни там, где царствует смерть. А затем к Адонаису слетается целый рой безплотных духов, олицетворения отвлеченных понятий. Тутт «и Желания, и Поклонения, крылатые Убеждения, и, окутанные покрывалом Судьбы, Блески и Мраки, и сверкающие Воплощения надежд и страхов, и сумеречные Фантазии, и Печаль с своей семьей Вздохов, и Нааслаждение, ослепшее от слез, вместо глаз влекомое сиянием своей собственной умирающей улыбки, — они пришли с медленной пышностью, точно плывущий блеск тумана на каком-нибудь осеннем потоке» (строфа 13). Одним словом, как говорит Шелли, «все, что он любил, чему он придавал форму мысли, — очертания, краски, ароматы и нежные звуки, — все оплакивало Адонаиса».

Но помимо всего этого в плаче принимает участие и вся природа, как делает она это у Биона. Только плач не воскресит Адонаиса: он больше не проснется никогда! Однако, всё, о чем до сих пор шла речь, является только величественной прелюдией к главному моменту, — к появлению Урании. Подобно тому, как у Биона призывается к Адонису Афродита, подобно тому, как у Биона, спешит она, босая, простоволосая, вся один порыв, одно отчаяние, так и у Шелли призывный крик, слетающий с уст Неесчастия, Снов и Эхо, пробуждает Уранию, наполняет тоской вокруг нее атмосферу бурного тумана и мчит ее туда, где лежит Адонаис. Она идет, идеет «сквозь лагеря и города, огрубевшие от камня и стали, сквозь человеческие сердца, которые, не отдаваясь во власть ее воздушных шагов, покрывали ранами незримые ступни ее нежных ног: и заостренные языки, и мысли еще более острые разрывали кроткую форму, которую они никогда не в силах оттолкнуть, и капли священной крови, как слезы молодого Мая, устигали этот недостойный путь вечными цветами» (строфа 24). Вот в какой тонкий, романтический образ превращается у Шелли чувственный, полный жизни образ Афродиты! Ничего земного, грубого нет в облике Урании, да и не может быть: «небесная» только и заключает в себе небесное! Антропоморфность не лишает ее божественности, не приближает ее к людскому, добьему: будучи живой Силой, она остается незримой, созерцаемой лишь духом. И этот дух на мгновение неясным светом жизни озаряет тело Адонаиса. И так начинает причитать над ним Урания: «Помедли еще! поговори со мной еще; целуй меня так долго, как только может жить поцелуй: и в моей груди, лишенной сердца, и в моем горящем мозгу это слово, этот поцелуй переживут все мысли, живя лишь грустным, самым грустным

воспоминанием, — теперь, когда ты умер, это как бы часть от тебя, мой Адонаис! Я отдала бы все, что есть во мне, чтобы быть тем, что ты теперь! Но я прикована к Времени и не могу отойти от него» (строфа 26).

«О, нежное дитя, как ты было прекрасно! Зачем же ты так рано покинуло торные пути, пробитые людьми, и с слабыми руками, хотя и с могучим сердцем, пробудило ненасытного дракона в его логовище? Ты был беззащитен, — где же был тогда твой зеркальный щит — мудрость, или твое копьё — презрение? Если бы ты дождался завершения круга, чтобы твой дух наполнил свою возрастающую сферу, чудовища пустыни жизни бежали бы от тебя, как лань» (строфа 27).

Два мотива развиваются в двух приведенных нами строфах: мотив «последнего поцелуя» и мотив «сожаления и упрека». Оба мотива находятся на лице и у Биона, причем первому дана подробная форма, второй же затронут мимоходом. Не прошел мимо этих мотивов и Ронсар. Мы видели, как обработан им первый мотив, какой грубо чувственный характер придан ему, какими кричащими красками он выписан. Нечто иное замечается у Шелли. Мы как бы слышим слабые, дрожащие и вместе с тем певучие звуки золотой арфы, нежные и влекущие к себе. И видим мы в то же время картину, выдержанную в каком-то болезненно-серебристом тоне, картину, уносящую нас в иной мир, в мир туманной фантазии и туманных образов. Божественный облик с тоской склоняется над бездыханным телом своего избранника, настоящий образ *Mater dolorosa* — скорбящей матери. Последний поцелуй нужен ей, поцелуй — воспоминание, и она молит о нем: «пусть как бы частью от тебя будет он, мой Адонаис!» Мало того, она с радостью отошла бы от жизни вместе с Адонаисом, но это немислямо: она прикована к Времени или, иначе, как божественная сущность, она вечна.

Возьмем теперь второй мотив, развитый в следующей строфе. Бцион, как отмечено выше, едва касается его. Ронсар развивает его в целой строфе, округляя Биона, но вместе с тем строго ему следуя. Широко разрабатывает его и Шелли, но разрабатывает на свой лад. Урагия нежно упрекает почившего — это делает и Афродита у Биона — за то, что он раньше времени, не соразмерив сил, вступил в бой с чудовищем. Да, но с каким чудовищем? Во что превращается у Шелли античный вепрь, сразивший Адониса, и чей образ, с другой стороны, все яснее и яснее начинает проступать сквозь образ Адонаиса? Образ Джона Китса, молодого поэта, безвременно похищенного смертью. Он, этот Адонаис, слишком рано «покинул

торные пути, пробитые людьми», он «пробудил ненасытного дракона в его логовище», т. е. он не хотел идти проторенною дорогой, избитыми путями, и вот, выступив против дракона, против косности и затхлости, погиб, не успев досказать своего нового слова. Но все это вполне совпадает с судьбой Китса, как поэта. Он находился в разладе с своим временем, — он был врагом риторической поэзии и рационализма XVIII в. Романтик, поклонник красоты, ищущий ее откровений в прошлом, в древности, и находящий их в природе, в ее проявлениях, он, этот проповедник красоты, все время, пока жил, был предметом самой низкой, самой незаслуженной травли. Эта травля, в связи с его болезненностью, и открыла ему преждевременную могилу, унеся от жизни слишком рано: Китсу было всего 24 года, когда он умер в полном расцвете своего могучего таланта.

Итак, приблизительно с середины элегии аллегория, таящаяся в ней, начинает постепенно слабеть. Античные покровы, не спадая вполне, словно приподнимаются, и мы начинаем видеть современность, окружавшую Шелли, которая проступает где ярче, где слабее (ср. строфы 28, 30, 31, 35), несмотря на обволакивающую ее туманную оболочку. Но одновременно с этим оставляется в стороне Бюн: последними заимствованными у него аккордами, являются приведенные выше строфы, в которых развиваются мотивы «последнего поцелуя» и «сожаления и упрека».

Я не буду разбирать второй части элегии — это заходит за пределы моей задачи, — я остановлюсь только на некоторых моментах, интересных в том или другом отношении, и особенно на тех, которые бросают свет на мирозерцание Шелли.

После того, как умолкает Урания, начинается паломничество к телу усопшего, паломничество, в котором принимает участие целый ряд аллегорических фигур, как будто неясных, но не настолько, чтобы не узнать в них Байрена, Томаса Мура, Шелли и Лей Генга. Все они охарактеризованы соответственно их особенностям и все они служат как бы дополнением к тем отвлеченным образам, что выступали раньше. Один за другим проходят и отходят они, прощаясь с Адонаисом. На одну минуту приходит в голову поэта-повествователя мысль, что Адонаис отравлен, — намек на прижизненную травлю Китса его литературными врагами, но эта мысль скользит и уступает место другой, более полной и возвышенной, а именно: «не идите плакать, — Адонаис не умер, он не спит — он пробудился от сна жизни; прах пусть возвратится к праху, — но чистый дух, часть Вечного

должен возвратиться к тому источнику, откуда он пришел» (строфа 38 и 39). В этом призыве к прекращению плача можно видеть слабую реминисценцию из Биона, но она так слаба и так мимолетна, что останавливаться на ней подробно не стоит. Реминисцирован только внешний повод, но обоснование необходимости прекратить плач соприкасается уже с пантеистическим мирозерцанием Шелли. Согласно словам поэта, плакать над Адонаисом не надо, потому что «он вознесся высоко над тенью нашей ночи», «он живет, он бодрствует, — это Смерть умерла, а не он», «он слился воедино с Природой, и его голос слышится во всей ее музыке», он «стал частью той красоты, которую некогда он делал еще более прекрасной», и вот с какой речью обращаются к его духу души безвременно погибших поэтов, как Чаттертон, Сидней, Лукан и другие, принимающие его в свой священный сонм: «Ты сделался одним из нас, — это в ожиданьи тебя вон та сфера, лишенная властителя, так долго качалась, слепая; в своем незаполненном величии, она одна сохраняла молчание в Небесах Песнопений. Вступи на твой окрыленный престол, о, Веспер нашего множества».

Разбор трех «плачей» ковчен, особенности каждого из них оттенены их взаимное соотношение в достаточной мере подчеркнuto. Исходной точкой служит Бюон, маленькая, но яркая эллинистическая звездочка. Ее тихий и ровный свет не затмевается ни Ронсаром, ни Шелли. Бюон и пред лицом их сохраняет прелесть присущей ему сравнительной простоты, естественности и непосредственности. Эту прелесть не смог передать и усвоить Ронсар, но он не смог и затенить Бюона. Разрабатывая античный миф и одевая его в пышные одежды ренессанса, Ронсар слишком низко приспустил его к земле и лишил всякой духовности. Наложённые им краски слишком сочны и яркие, отдельные мазки слишком густы и грубы, и общая величественность композиции не исключает наличия холодного ложноклассицизма с его риторикой и показным блеском. Напротив того, на идейные высоты поднял античный миф, в корень трансформировав его, Шелли. Он окутал его аллегорией, применил к нему весь аппарат романтизма, ввел черты современности, но вместе с тем сумел взять нежные, словно облако, колеблющиеся тоны, сумел передать атмосферу грусти и скорби и откинуть все земное и дальнее. Одним словом, три «плача» — три эпохи: эпоха отмирающего эллинизма, эпоха вычурного французского ренессанса и эпоха сумеречного английского классицизма.