

УДК 821.111 – (043.3)

**ПОЭМА ДЖ.Г. БАЙРОНА «ПАЛОМНИЧЕСТВО ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬДА»
В КОНТЕКСТЕ ПОНЯТИЙ «ПУТЕШЕСТВИЕ» И «ПАЛОМНИЧЕСТВО»****И.Л. ЗАБОГОНСКАЯ**
(Полоцкий государственный университет)

Анализируется поэма Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» в контексте понятий «путешествие» и «паломничество» с элементами анализа пространственно-временных отношений. В поэме представлены три уровня паломничества в соответствии с существующими концепциями: физическое, моральное и внутреннее. Привлечение морально-этических и философских концепций к интерпретации данного произведения помогает открыть в нём новые грани и смысловые связи. Также проводятся биографические параллели для обоснования гипотез, выдвигаемых в процессе анализа. Автором создана собственная модель паломничества, где один уровень последовательно переходит в другой и далее их движение происходит одновременно, с постепенным угасанием предыдущих.

Введение. Дж.Г. Байрон (*D.G. Byron*; 1788 – 1824) – один из тех поэтов-романтиков, которые, вслед за Руссо и Шатобрианом, подняли тему странствия человеческого духа и паломничества к недостижимым идеалам, которая стала лейтмотивом всей эпохи романтизма. Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1809 – 1818, печ. 1812 – 1818) изначально породила много противоречивых мнений о своей композиции и идее. Некоторые советские литературоведы (И.А. Дубашинский, А.А. Елистратова) рассматривали «Паломничество» исключительно как программное произведение «революционного романтика». В современных работах как отечественных, так и западных исследователей оно зачастую не занимает должного места. Нельзя не отметить в этой связи статьи В.Н. Шейнкера [1] (с попыткой анализа философских категорий в поэме) и Ф.В. Шилстоун [2], который рассматривает его как «художественную аллегорию». В сложившейся ситуации интересным представляется попытка найти новый подход к интерпретации произведения, в осуществлении которого использованы некоторые приёмы и принципы анализа таких российских и отечественных литературоведов, как А.Н. Веселовский, М. Бахтин, Ю. Лотман, В.Е. Хализев, А.А. Гугнин. Если жизнь познается только жизнью, то и ее полнота доступна лишь для того, кто вполне этому познанию отдается. Для Байрона важным было находиться за пределами рамок, прежде всего социальных, с тем чтобы плыть по течению жизни, меняться вместе с ней, чувствовать и внутренне понимать ее запросы. Тогда и произведения его становились, по словам А.В. Карельского, «глубоко личным отражением внешнего мира, ...картиной не столько мира, сколько души поэта, осмысляющей мир» [3, с. 5]. Таким образом, для автора-романтика главное «не изображение, а самовыражение» [3, с. 4].

Герои Байрона внутренне протестуют против любых границ, как общественных, так и духовных. Драматизм такого протеста проявлялся «в их индивидуалистических переживаниях, в конфликтах их частной жизни, в неустроенности их личной судьбы, в идейном “скитальчестве”» [4, с. 73]. В его творчестве доминирующей стала «романтически-восторженная мечта, влекущая в таинственно-неопределённый, но истинно прекрасный мир вечности» [4, с. 85]. Настоящий «странник», несмотря на то, что он имеет отечество, почти всегда маргинал, лишённый семьи, класса и вообще какого-то особого социального окружения.

Основная часть. Необходимо выделить и проанализировать элементы различных парадигм паломничества в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» и определить их функции в произведении (композиционную, смыслопорождающую и т.д.) Кроме того, следует определить авторскую концепцию паломничества, нашедшую выражение в данном произведении, и попытаться определить субъективные и объективные предпосылки её возникновения. Нельзя, анализируя творчество Байрона, игнорировать факты его биографии и психологические характеристики, ведь «его произведения... читаются в свете его жизни как поэтические осмысления его внутреннего развития, как ответ на ту моральную проблему, которую личность Байрона, казалось, ставила... всюду мы видим активное авторское «я» поэта» [5, с. 5].

«Паломничество Чайльд-Гарольда» – первое масштабное произведение Байрона, которое одновременно является и своеобразным основанием, на котором он позднее строил и многие другие образы, впоследствии получившие название «байронического героя». Помимо того, именно в «Паломничестве» наиболее чётко вырисовываются основные черты того духовного паломничества, которое было непрменным мотивом большинства произведений Байрона. Характерные идеи и понятия, составляющие парадигму этого мотива, следующие:

1) человек (главный герой) *добровольно отказывается* от обычной жизни и своего окружения (вплоть до разрыва с семьёй), ощущая своё отчуждение, культурный раскол. Это окружение начинает играть роль *губительного ограничителя* (в романтизме – «темницы»), сковывающего героя в его исканиях, но, одновременно, и подталкивающего его к уходу. Он становится маргиналом, уже не принадлежащим обществу, но ещё не принадлежащим тому миру, к которому стремится;

2) он отправляется в *изгнание* или *паломничество* в поисках альтернативы тому, что оставляет за собой;

3) паломничество предполагает наличие каких-либо внешних (физическое паломничество) и внутренних целей (все виды паломничеств). К внешним относятся *объекты реального мира*, которые паломник наделяет искомыми качествами. Эти объекты чаще всего принадлежат «чужому», ещё непознанному, и поэтому дающему надежду на откровение, миру. Таким образом, *созерцая* их, паломник получает «озарение», приобщаясь к их «ауре». Это озарение может воплощаться в форме «видений» или «сновидений». *Внутренние цели* более очевидны при моральном паломничестве, сопоставимом со странничеством и скитальчеством в русской литературе. Здесь бесцельность пути часто становится ведущей идеей, однако эта бесцельность видимая, но не сущностная. Внутренней целью может быть поиск истины, Бога, знания и, если речь идёт о романтизме, *свободы*;

4) паломник признаёт *суетность земной жизни* и *бренность земного мира* вообще. Поэтому *смерть* рассматривается им лишь как переход к стабильному состоянию «за пределами земного» или как способ достижения духовной цели;

5) результатом созерцания (в физическом паломничестве) и озарения становится обязательное *изменение героя*, не количественное, но качественное. Под количественным подразумевается усиление или ослабление какого-либо качества, существовавшего до путешествия. Качественное же изменение предполагает появление новой черты характера, моральной характеристики (таким образом, человек становится другим, «перерождается», тем самым отделяясь от своего прежнего состояния).

Рассмотрим произведение «Паломничество Чайльд-Гарольда» с учётом приведённых выше компонентов парадигм духовного и физического паломничеств, а так же других видов путешествия.

Начнём с анализа некоторых элементов рамочного текста, таких как заглавие, эпиграф, предисловие и дополнение к предисловию (к песням первой и второй), посвящение (к песни первой). Письмо-посвящение к песни четвёртой будет рассмотрено позднее. Само заглавие («Childe Harold's Pilgrimage») «программирует» читателя, вызывает у него определённые ассоциации. Имя главного героя, а, точнее, его титул, по словам самого Байрона в предисловии, был выбран «как наиболее сообразный со старинной формой стихосложения» [6, с. 150]. Но этот титул также отсылает читателя к образу знатного аристократа, а в сочетании со словом «pilgrimage» этот образ даёт нам игру смыслов. Если принимать во внимание все варианты реализации понятия «паломничество», существовавшие на момент издания поэмы, то можно предположить, какие ассоциации это название могло вызвать у читателя. Итак, исходя из первичного значения вышеупомянутого понятия, а именно, паломничества как реального путешествия, читатель конструировал образ богатого путешественника, не особо обременённого бытовыми заботами. Его паломничество формально, оно сродни увеселительной прогулке в комфорте и с минимумом неудобств. Такая интерпретация изначально провоцирует скептическое отношение к герою и его приключениям.

Следующий, более глубокий смысл рождается с привлечением понятия «паломничества по жизни». Лирический герой уже более чем просто праздный путешественник (voyager), он скорее метафорический странник (wanderer), который что-то ищет и не может найти. Его поиск может быть воплощён в метафоре жизни-странствия с её образными пространственно-временными оппозициями. Принадлежность героя к дворянству лишь усугубляет его отчуждение от стремительно меняющегося мира той эпохи и изначально придаёт всему произведению налёт аристократической меланхолии. Не стоит забывать и о внутреннем паломничестве. В таком случае Чайльд-Гарольд предстаёт перед нами как интеллигент, ведущий глубокий духовный анализ своей личности и своей жизни, не перемещаясь при этом в пространстве реальном. Все образы, предстающие перед читателем, будут восприниматься как аллегории.

Ещё один возможный вариант интерпретации названия появляется, если рассматривать паломничество с просветительской точки зрения (как поиск знания). Тогда лирический герой являет собой тип образованного молодого аристократа, путешествующего по миру (вспомним и «grand tour») ради получения знания. При известной осведомлённости читателя, такая интерпретация могла приводить к созданию образа искателя, родственного Фаусту.

То, какая из этих интерпретаций наиболее близка к истине, невозможно определить, исходя лишь из самого заглавия. Потому продолжим анализ других рамочных элементов.

В качестве эпиграфа Байрон приводит вступительные строки из книги французского писателя Фужере де Монбрана (? – 1761) «Космополит, или Гражданин мира» (1753): «Мир подобен книге, и тот, кто знает только свою страну, прочитал в ней лишь первую страницу. Я же перелистал их довольно много и все нашёл одинаково плохими. Этот опыт не прошёл для меня бесследно. Я ненавидел своё отечество. Варварство других народов, среди которых я жил, примирило меня с ним. Пусть это было бы единственной пользой, извлечённой мною из моих путешествий, я и тогда не пожалел бы ни о понесённых расходах, ни о дорожной усталости» [6, с. 149].

Что нового добавляет этот эпиграф к тем смыслам, которые мы извлекли из заглавия? То, что автор отнюдь не собирается ограничиваться внутренним путешествием-самосозерцанием, а ценность находит в анализе чужого человеческого опыта, следовательно, элемент физического путешествия будет,

возможно, доминировать. Кроме того, созерцание других культур и ценностей должно, в конце концов, примирить героя с тем, от чего он изначально уходит – с обществом. Это станет способом преодоления того внутреннего раскола, который провоцирует его изгнание. В таком случае можно говорить и о таком обязательном элементе паломничества, как качественное изменение героя. Но это изменение противоречит романтической концепции недостижимости идеала, которую провозглашает и сам автор. Гармония с обществом не должна быть достижима по всем канонам романтизма. Достигнутая цель теряет статус идеала. Как писал сам Байрон в своём дневнике: «Любого обладания нам хватает на шестнадцать минут» [7, с. 215]. Однако можно предположить, что, будучи написанным задолго до окончания работы над всем произведением, эпиграф мог «морально устареть» уже к концу первой песни с изменением замысла автора.

В предисловии Байрон вновь возвращает читателя к понятию реального путешествия, говоря о том, что «большая часть этой поэмы была написана в тех местах, где происходит её действие», а «те части, которые относятся к Испании и Португалии, основаны на личных наблюдениях автора в этих странах» [6, с. 149]. Автор особо подчёркивает достоверность своих описаний, тем самым наталкивая читателя на мысль о путевом дневнике, автор которого, Чайльд-Гарольд, по словам автора «был введён в поэму с целью связать её отдельные части» [6, с. 149].

Все эти противоречия проясняются при прочтении «Дополнения к предисловию», которое появилось лишь в четвёртом издании поэмы в 1812 году (что может косвенно свидетельствовать в пользу нашего тезиса об изменении авторского замысла). Именно здесь Байрон говорит о том «паломническом» путешествии-странствии, которое заявлено в заглавии. Он называет своего героя «vagrant Childe» (странствующий рыцарь), используя лишь титул, не само имя. Здесь возникает парадигма рыцарского путешествия-авантюры, однако в последнем абзаце Байрон впервые (после заглавия) говорит о характере героя, подчёркивая, что развитие сюжета предполагает развитие образа. И впервые во главу угла выносятся не описательная, а моральная, даже морализаторская функция произведения: «...он [Ч.-Г.] предназначался отнюдь не для того, чтобы служить примером. Скорее, следовало бы учиться на нём тому, что ранняя развращённость сердца и пренебрежение моралью ведут к пресыщенности прошлыми наслаждениями и разочарованию в новых, и красоты природы, и радость путешествий, и вообще все побуждения, за исключением только честолюбия – самого могущественного из всех, потеряны для души, *так созданной, или, вернее, ложно направленной*. Если бы я продолжил поэму, образ Чайльда к концу углубился бы...» (курсив мой – И. З.) [6, с. 154].

Значит, смена замысла, похоже, имела место. В таком случае и противоречие с достижимостью цели-идеала, которое мы нашли в эпиграфе, разъясняется, вернее, опровергается сама возможность подобного исхода – ведь для души всё потеряно. Но вот вопрос, а кто же виноват? Сам Гарольд, со своей пресыщенностью? Или тот, кто его *создал и ложно направил*? Понять, кто же этот творец, значит определить содержание обоих элементов оппозиции «темница – свобода», включённой в концепцию морального паломничества. Впервые эта оппозиция косвенно упоминается в заглавии, так как само понятие паломничества предполагает наличие разрыва между личностью и её окружением. Она же получает дальнейшее развитие в эпиграфе. «Темница» представлена ненавистным обществом. Байрон здесь описывает свой личный опыт: «Мне очень не везёт, потому что от природы у меня, кажется, не злое сердце; но его столько мяли, терзали и топтали, что теперь оно жестоко, как подошва шотландского горца» [7, с. 19]. Свобода видится возможной лишь в «варварских» странах, хотя Байрон вряд ли мог относить страны Средиземноморья к варварским. Под «варварством» здесь скорее подразумевается «экзотизм» как противопоставление чужого своему. И именно свобода получает статус той самой цели, мечты, недостижимого идеала, к которому стремится лирический герой и автор. В чём состоит байроновский идеал свободы, нам предстоит выяснить в ходе дальнейшего анализа.

Нужно отметить ещё один элемент рамочной конструкции поэмы – посвящение «Иоанте», предваряющее первую песнь. Оно было впервые опубликовано в седьмом издании поэмы в феврале 1814 года и адресовано одиннадцатилетней дочери графа Оксфорда Шарлотте Мэри Харли. Само имя «Иоанта» обозначает «цветок нарцисса», олицетворение чистоты и неискушённости. Всё посвящение – гимн невинности, той самой Красоте, которую страннику так и не удалось найти в скитаниях по дальним странам: «Ни в землях, где бродил я пилигримом... Нет образа прекраснее, чем ты... Любовь без крыльев! Чистота святая! Будь исцелением от земных скорбей» [6, с. 153]. Перед нами ещё один идеал – чистота детства и одухотворённой, не плотской любви. Какой цели добивался автор, предваряя подобным образом совершенно противоположное по атмосфере произведение? «Зачем, отдав ребёнку столько строк, Я чистой лилией украсил свой венок» [99, с. 154]. Затем, чтобы белизна этого цветка усугубляла тот мрак, в котором лирический герой ведёт свой поиск, чтобы на его фоне любой порок казался ещё чернее и безобразнее. В этот мрак читатель погружается буквально со второй строфы первой песни, в которой автор представляет главного героя. Чайльд-Гарольд изображён как человек, испорченный той порочной жизнью, которую вёл, «надломленный общественными и нравственными воздействиями и охваченный глубокой тоской» [8, с. 17]. Здесь уместно вспомнить эпиграф, в котором автор с самого начала определил первый элемент оппозиции «темница –

свобода» как ограниченность человеческого общества. Уже в этом портрете лирического героя находит реализацию один из основных компонентов морального паломничества – отчуждение личности от своего окружения, фактический разрыв с обществом: «Ни с кем не вёл он дружеских бесед» (I, VIII), «Заговорило пресыщенье в нём... И показалось мерзким всё кругом: Тюрьмою – родина, могилой – отчий дом» (I, IV). Как человек, стоящий в начале своего паломничества жизни, он осознаёт неприветливость своему миру, отсутствие связей с ним. Как писал Байрон о самом себе: «Я бываю в свете только для того, чтобы нагулять аппетит к одиночеству» [7, с. 76]. Эта идея особенно настойчиво звучит в IX строфе, где автор намеренно использует повтор фразы «никто не любил его» в первой и четвёртой строках.

Далее в повествование включается второй элемент парадигмы паломничества – добровольное решение героя покинуть свою «темницу»: «Всё то, чем роскошь радует кутил, Он променял на ветры и туманы, На рокот южных волн и варварские страны» (I, XI). Эти строки перекликаются с письмом Байрона матери, посвящённым отплытию из Англии: «Передо мной весь мир, и я покидаю Англию безо всяких сожалений» [7, с. 21]. В письме Ходсону от 25 июня 1809 г. он добавляет: «Я подобен Адаму, первому, кто преступил закон, и приговорённому за это к ссылке, но у меня нет Евы и я не пробовал яблока» [10, с. 88]. Характерно, что Байрон обращается к образу Адама, которого называют первым христианским паломником духа. Вставная песня «Adieu, adieu!» представляет собой прощание не только с родиной, но и с прежней жизнью, с теми узами, которые ограничивали его там, на берегу. И цель этого бегства тоже точно географически не определена: «Плыви, корабль, к любой земле, но только не к родной». Однако же появляются образы пустынь и пещер, как возможных целей (позже Байрон к ним вернётся в четвёртой песни): «Welcome, ye deserts and ye caves» (I, Adieu, adieu!).

Итак, с началом путешествия повествование разделяется на два уровня. Первый уровень представляет собой рассказ о настоящем путешествии на настоящем корабле по настоящему морю к чужим землям. А перед нами разворачивается ещё одно повествование, параллельное первому. Оно насквозь метафорично, каждый предмет реального мира получает в нём свою интерпретацию в соответствии с концепцией морального паломничества.

Море. Море – это древнейший вариант символа дороги, пути становления человеческой духовности. В нём сосредоточены все глубинные смыслы, содержащиеся в мотиве странствия-жизни. Когда человек оказывается в открытом море, он находится в центре бесконечности, так как ни горизонтальная, ни вертикальная плоскости не имеют реально достижимых границ. Маргинальное состояние героя таким образом усугубляется, он теперь не только не принадлежит никакому миру, но и находится вне пространства, ограниченного материальными ориентирами. Единственная опора мореплавателя – корабль – нестабильна, как и всё земное вообще. Поэтому море – идеальное метапространство для реализации мотива паломничества, который предполагает «неприкаянность» героя и осознание им нестабильности объектов реального мира: «Вверяюсь ветру и волне, я в мире одинок» (I, Adieu, adieu!). Байрон дал то же самое определение своему собственному паломничеству: «Если уж бесцельно растрчивать жизнь, то лучше делать это в одиночестве» [7, с. 76].

Принимая во внимание оба уровня повествования, справедливо говорить о совмещении двух типов путешествия-паломничества – физического и морального. Концепция физического паломничества предполагает посещение каких-либо мест или созерцание каких-либо объектов, обладающих искомыми свойствами, с целью «озарения», приобщения паломника к этим свойствам. Маршрут физического паломничества определяется именно наличием таких свойств в том или ином месте или предмете. В первой песни Чайльд-Гарольд посещает Синтру, Лиссабон, Мафру, в Испании Севилью и Кадикс, как образцы вольности и покоя, но при ближайшем знакомстве с этими местами его постигает разочарование. Уже в этой песни вырисовывается основная схема развития мотива физического паломничества, которая сохранится и в последующих частях произведения. Она состоит в следующем:

1) путешественник прибывает в страну (город, местность), которая считается воплощением свободы и восхищается её внешней красотой и свободолобием её народа (созерцает);

2) познакомившись с реальным положением дел, он понимает, что красота человеческих творений поверхностна и тленна, а красота природы запятнана присутствием в ней человека. Свобода в прошлом, ныне же народ принимает гнёт тирании. Мы встречаем здесь две оппозиции, которые будут неизменно сопровождать и всё последующее повествование: природа-человек и свобода-тирания. Причём их отрицательные элементы всегда оказываются более сильными, что приводит к лейтмотиву разочарования и неуловимости идеала;

3) разочарование, однако, не останавливает странника, а подталкивает его к дальнейшим поискам, кольцо замыкается и вся схема реализуется вновь и вновь.

Схема развития мотива морального паломничества во многом повторяет, а зачастую предваряет вышеупомянутую структуру. Только вместо реальных объектов выступают аллегории и олицетворения человеческих страстей и устремлений. Проанализируем реализацию указанных элементов этих схем в каждой из четырёх песен отдельно и проследим их эволюцию в процессе повествования.

Песнь I. Синтра. Восхищение свободной природой и противопоставление её человеку как представителю общества: «Как Небеса создали этот край... Так человек испортил грязными руками» (I, XV, пер. мой – И. З.) и как рабу: «Презренные рабы!... Зачем, Природа, им расточаешь эти чудеса?» (I, XVIII, пер. мой – И. З.). Лиссабон. Внешняя красота города оборачивается грязью человеческого быта: «К несчастью, город, столь пленивший нас, Вблизи теряет прелесть невозвратно... Любое, пусть роскошное, жильё, Как вся страна, нечисто, неопратно» (I, XVII).

Разочарование неизбежно. Нет ни свободы, ни гармонии: «И всё мрачнее взор, узревший Правды свет» (I, XXVII), и странник снова продолжает путь: «навек покидает он покой, баюкающий душу; Он снова рвётся вдаль... Вперёд, ещё не зная цели, Ни где окончит странствие своё; И он пройдёт ещё немало мест, Пока не умалится жажда странствий, Иль мудрость успокоит пилигрима» (I, XXVIII, пер. мой – И. З.). Эти строки олицетворяют переплетение мотивов физического и морального паломничества, а так же отсылают нас к таким атрибутам странствия (*wandering*), известным ещё со Средневековья, как отсутствие вещественной цели (вернее, подмена её целью духовной) и жажда странствий (упоминающаяся во многих других местах как «*weary pilgrimage*», «*wish to roam*», «*restlessness*»).

Тот же цикл «надежда – созерцание – разочарование – странствие за новой надеждой» повторяется и в Мафре, после чего жажда странствий разгорается в герое с новой силой. Здесь автор незаметно переходит от изложения истории своего героя к изложению собственных взглядов, так искусно, что читатель волей-неволей воспринимает автора и героя как носителей одной позиции. Байрон вновь возвращается к исходной оппозиции «общество – свободная личность», по-новому озвучивая её в образах сибарита и неутомимого беглеца: «Но Чайльд спешит отдаться вновь движенью, Несносному для тех, кто дорожит Уютным креслом и домашней сенью... О, Жизнь, которой чужд обрюзгший сибарит!» (I, XXX). Испания, «родная всем сердцам вольнолюбивым» (I, LXIII) тоже оказывается в сетях рабства, ещё не свободной «*Nor yet, alas!*». Акт созерцания приводит героя к осознанию обязательного для парадигмы паломничества постулата – о суетности земного мира, его бренности и недолговечности. Всё, созданное человеком, тленно, будь то предмет или идея. Все ложные человеческие ценности оказываются бессильны перед «проклятым Временем» (*accursed Time*): «Не все ль улады бытия мгновенны, А время, как прибой, крушащий всё, что тленно» (I, XXIII). Гарольд отрицает малейшую значимость человеческих устремлений, его дух томится и рвётся на поиск других идеалов. И автор вновь предоставляет слово своему герою в песне, которую Чайльд-Гарольд посвящает Инессе и в которой максимально раскрывает сущность своего странствия: «Не любовь, не ненависть и не уколы низкому честолюбию делают невыносимым моё положение и заставляют меня покинуть то, что я ценил более всего. То усталость, усталость от всего, что вижу или слышу на пути. И Красота мне не приносит наслаждения... То бесконечная, глубокая тоска, которой был измучен Вечный Жид. Она неутолима даже в смерти, и в жизни ей не суждено забвенью. Беглец от самого себя, куда стремишься? Всё дальше, дальше, но всегда с тобою твой демон злобный – Мысль!» (I, To Ines, III – VI, пер. мой – И. З.). И далее: «Проклятьем прошлого гоним, Скитаюсь без друзей, без дома И утешаюсь тем одним, Что с худшим сердце уж знакомо. Но с чем же?» (I, To Ines, VIII – IX). Заканчивается первая песнь плачем на смерть матери Байрона и его друга Джона Вингфилда, уж никак не связанными с путешествием лирического героя, но вполне уместным в контексте общего мотива паломничества.

При дальнейшем анализе мотива физического паломничества мы убеждаемся, что и в остальных трёх песнях его структура остаётся неизменной и лишь обогащается некоторыми оттенками. Однако, являясь базой, на основе которой развивалось действие, в первой и второй песнях, роль этого мотива постепенно ослабевает в третьей песни, и сводится на нет в четвёртой.

Песнь II. В этой части поэмы описывается путешествие Чайльд-Гарольда по Греции и Албании. Ничего существенно нового в схеме физического паломничества (созерцание – разочарование – поиск нового объекта для созерцания) не появляется, однако содержание одного из её базовых компонентов несколько расширяется. Речь идёт о тех объектах реального мира, которые созерцает герой. Помимо стран и картин природы, всё большую смысловую и эмоциональную нагрузку приобретают руины. Эта метафора многозначна. С одной стороны, руины символизируют бренность творений человека и всего земного мира. Однако, являясь носителем истории, они обретают хотя бы некое подобие бессмертия в памяти человечества, которое само конечно, их достояние «века, но не забвенью» (II, LXXXVI). Таким образом, жизнь руин дольше жизни человека, но относительно соразмерна человеческой памяти. Кроме того, выбор исторических мест, которые посещает герой, не случаен, он определяется главным поиском Гарольда – поиском Свободы. И эти развалины – свидетельства великих времён, времён вольных людей и государств. Здесь автор прибегает к методу, названному Бахтиным «исторической инверсией», суть которого в том, что «мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т.п. ... всё положительное, идеальное, должное, желанное путём инверсии относится в прошлое или частично в настоящее... тот или иной идеал мыслят как уже бывший однажды когда-то... или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землёй, если не под землёй,

то на небе» [11, с. 75 – 76]. В развалинах Гарольд видит тени своих идеалов: «Афина – где твои могучие сыны? великие душой? Их больше нет» (II, II, пер. мой – *И. З.*), он в Греции находит отголоски той великой свободы духа, которой жаждет: «печальные останки прошлого величия» (*sad relic of departed worth*), «твой негасимый свет, погибая Свобода» (*thy unquenched beam, lost Liberty*). Но она в прошлом, и в сознании невозможности вернуть это прошлое лежит природа того разочарования, которое толкает героя на дальнейшие поиски и возобновление нового цикла своего паломничества.

Ещё один интересный аспект повествования раскрывается при анализе пространственно-временных отношений в момент созерцания руин. Описанное реальное путешествие линейно. Герой перемещается в пространстве из точки в точку по прямой. Время от времени линейность движения в пространстве нарушается авторскими лирическими отступлениями. Время этого путешествия, выражаясь словами Бахтина, «не вымерено и не исчислено» [11, с. 16], оно просто течёт в одном направлении – вперёд. Но именно созерцание руин провоцирует появление так называемой «петли времени» – находясь в настоящем, герой мысленно переносится в прошлое и затем возвращается назад. Здесь важно то, что искомое качество, ради которого совершается паломничество, и приобщение к которому и есть главная цель, недоступно в реальном «времяпространстве», поэтому герою приходится «сходить» со своего прямого пути в другое пространство другого времени. Помимо внесения нового объекта для созерцания, схема физического паломничества не меняется, поэтому останавливаться на ней дольше не имеет смысла. Гораздо богаче в этой песни представлен мотив морального паломничества, в нём появляются новые ориентиры и неожиданное звучание приобретают старые. Поэт продолжает размышлять о причинах, которые ограничивают человеческую свободу, в центре внимания уже не только конфликт личности и общества. Теперь Байрон задумывается о более глубоком противостоянии – небесного и земного, материального и идеального – души и плоти. Тем более что в его жизни эта проблема вполне актуальна, ведь он постоянно испытывает острое недовольство собой. Он «видел себя не таким, каким хотел и мог быть... даже и в прямом физическом своем бытии. Он страдает от всего, что не позволяет ему быть физически совершенным, – от хромоты, мучившей его с детства, от склонности к полноте, с которой боролся всю жизнь, подвергая себя постоянной попытке голодом и раздражаясь зависимостью гордого духа от брэнной плоти» [12, с. 12]. Дух не может быть свободен внутри слабого несовершенного тела, подверженного непрерывному умиранию. Глядя на череп некогда великого человека, автор (не герой) недоумевает: «И в нём мог быть земного бога храм? Что ж ныне даже червь презрел его темницу!» (II, V, пер. мой – *И. З.*). Недостижимость и этой высшей свободы в земном мире вновь пробуждает в авторе отчаяние, темницей уже становится само тело, а духовное паломничество переходит на другой уровень – не идейно-социальный, а духовно-личностный: «Он, червь земной, чего он ищет в небе? Довольно бы того, что он живёт. Но так он ценит свой случайный жребий, Что силится загадывать вперёд. Готов из гроба кинуться в полёт Куда угодно, только б жить подоле, Блаженство ль там или страданье ждёт. Взвесь этот прах! Тебе он скажет боле, Чем всё, что нам твердят о той, загробной доле» (II, IV). Вновь возникает идея брэнности всего земного: «так гибнут все творенья, созданные смертным, так в свой черёд и погибает всё» (II, LXXXV, пер. мой – *И. З.*).

С переходом на другой уровень паломничества автор ставит новые вопросы. Как и в «Дополнении к предисловию», он подчёркивает, что человек обречён на такой жребий чьей-то волей, он «так создан». Очевидно, что речь более не идёт об обществе, формирующем и, таким образом, принимающем некоторое участие в «создании» человеческой личности. Так впервые в произведении появляется образ Судьбы (не менее мрачный, чем образ Времени-мстителя), который, однако, отнюдь не отрицает существование Бога, а, скорее, является реализацией «господней воли». Разочарование странника (теперь уже автор выступает в этой роли) настолько сильно, что он находит неповиновение этой воле бессмысленным. Ведь плоть, будучи частью земного мира, неизмеримо слабее той великой духовной силы, которая и является её истинным творцом: «(Зачем) пред Неизбежным смертные дрожат? У каждого своя печаль на свете, И слабый мнит, что зло нам ставит сети. Нет, суть в тебе! Твоих усилий плод – Судьба твоя. Покой обрящешь в Лете. Там новый мир пресыщенных не ждёт. Там, в лоне тишины, страстей неведом гнёт» (II, VII). Бог у Байрона отнюдь не милосерден, скорее, безжалостен: «склоняюсь – пред Карающим, смиренный» (II, XCVIII). Вот так автор подводит читателя к пониманию трагедии своего героя и всего «племени беглецов», которые в своём паломничестве обречены на неудачу, так как неумолимой высшей силой, дающей утешение паломникам земным, «паломникам вечности» отказано в самой возможности обрести покой. В подтверждение этому, Байрон последовательно развенчивает те земные идеалы, те возможные чувства, в которых обыватели находят убежище в процессе своего путешествия. Если в первой песни мы встречаем утверждение лишь о малой ценности преходящей любви перед вечным движением духа, то во второй, объединяя любовь и страсть в одно целое, он говорит о них уже как о причине отчуждения, а не цели странствия: «Но многое теряет без возврата, Кто овладел ей (Любовью). Цели ты достиг. Ты наслаждался, но чрезмерна плата: Старенье сердца, лучших сил утрата, И страсть сыта, но юность сожжена, Ты мелок стал, тебе ничто не свято, Любовь тебе давно уж не нужна, И, все мечты презрев, душа твоя больна» (II, XXXV). Любовь земная оказывается в той части оппозиции, которая символизирует «темницу».

Следующий разрушенный идол – ложная вера, противопоставляемая вере истинной: «Ложное Суеверие! Ты прячешься под маской идола, святого, девы, пророка, полумесяца, креста. Каким бы символом тебя не награждали, твоя освящённая награда оказывается поражением!» (II, XLIV, пер. мой – *И. З.*). В конце этой песни Байрон опровергает и главный идеал: «Искусство, Слава и Свобода гибнут, Природа вечная прекрасна» (II, LXXXVII). Казалось бы, ещё одно противоречие – как можно отрицать возможность Свободы и одновременно странствовать в поисках её? Лишь в случае, когда речь идёт о свободе человека от человека, народа от тирании, той свободе, которая легко может быть разрушена, как и всё земное. Странствует же дух в поисках другой, небесной, божественной свободы. Мы видим, как в процессе морального паломничества автор, ведя Гарольда земным путём пилигрима, сам, параллельно с ним, идёт путём духовным. И на этом пути он постепенно, один за другим, отвергает те ориентиры, которыми руководствуется его герой. Эти ориентиры, на первый взгляд, относятся к духовной сфере, но, будучи очеловеченными, становятся такими же смертными, как и сам человек, и переходят в разряд понятий, относящихся к символу «темницы». И вот результат – трагедия недостижимости и отчаянье: «Катитесь, дни, пустой, бесплодной сменой. Всё жизнь без сожаленья отняла, и молодость моя, как старость, тяжела» (II, XCVIII). Байрон: «скорбит об обманутых надеждах человечества, сохраняя веру в правомерность этих надежд и их осуществление» [13, с. 27]. А значит, снова в путь – коль скоро автор вместе с героем приходит в исходную точку цикла странствия.

Песнь III. В 1816 году, проехав по Фландрии, Байрон поднялся вверх по течению Рейна и прибыл в Швейцарию. Настроение у него было очень мрачное – разрыв с женой, невозможность увидеть дочь, разлука с горячо (по мнению света, слишком горячо) любимой сестрой – всё это выразилось в его стихах. И третья песнь тому доказательство. Элементов эпичности в его поэме стало ещё меньше, а образ главного героя, иногда мешающий поэту свободно проявлять собственные чувства, всё чаще пропадает из поля зрения читателя. Лирические отступления составляют значительную часть всего повествования, и авторская концепция паломничества обретает очень чётко очерченную схему.

Эпиграф к песни третьей взят из письма Фридриха II, короля Пруссии к философу Жану-Лерону Даламберу, потерявшему друга, где Фридрих II писал о том, что горечь утраты можно сгладить лишь трудом и временем. И первая же строфа с обращением к дочери Аде даёт нам понять, о какой утрате ведёт речь сам Байрон. И в этой же строфе, где и упоминания нет о Гарольде, автор сравнивает два своих путешествия и подчёркивает, что между ними есть значительная разница. В этом последнем путешествии отсутствует надежда, и эта идея прослеживается на протяжении всей третьей части. Автор вновь в начале пути и готов плыть куда угодно по воле волн (т.е. подчиниться Судьбе, о чём говорилось ещё во второй песни). Он вспоминает, как начинал описание этого паломничества много лет назад, и называет своего героя: «странствующий изгой собственного тёмного разума» (III, III, пер. мой – *И. З.*). Байрон вновь подчёркивает, насколько годы и прошлый опыт сделали его нечувствительным к обычным человеческим радостям и горестям (любви, печали, славе, честолюбию), и что теперь всё, чего он ищет – уединение. Здесь возникает образ отшельника, который уже не раз встречался нам в первых двух частях, но на этот раз он будет доминировать. Отшельником автор выводит человека, стремящегося не столько к уединению, сколько к отделению от толпы, от «людского стада», чтобы найти убежище в «уединённых пещерах, полных воздушных образов и видений, которые обитают в темнице духа» (III, V, пер. мой – *И. З.*). Это определение как нельзя лучше соответствует принципам третьего типа паломничества – внутреннего – где отшельничество (буквальное или метафорическое) является основным условием духовного роста, а человек перемещается в пространстве силой мысли: «дух мысли, при помощи которого я странствую по земле» (III, VI, пер. мой – *И. З.*). Как писал Гёте, Байрону «везде было тесно; несмотря на беспредельную личную свободу, он чувствовал себя угнетённым, мир казался ему тюрьмой» [14, с. 20]. Помимо новой парадигмы внутреннего паломничества, автор анализирует те, которые уже совершал, и говорит об одном из базовых принципов духовного паломничества – изменении. При этом, он приводит доказательства своего собственного изменения: «я изменился, но всё тот же я, умеющий сносить и то, что время не стирает, и пожинать горькие плоды, не сетуя на Судьбу» (III, VII, пер. мой – *И. З.*), душа его угасла и охладела, её путь больше не озарён светом надежды. Вместе с ним изменился и его герой: «Лишь Временем он сильно тронут был. Уносит бег его неумолимый Огонь души, избыток чувств и сил, И, смотришь, пуст бокал, который пеной бил» (III, VIII). Но является ли эта перемена приметой духовного роста или падения?

Итак, Гарольд (как и Байрон) вернулся домой и искал в обществе покоя, объектом его паломничества стала теперь родина, которую он сравнивал со святой землёй (атрибут физического паломничества): «припав к земле, которой чтит святыни» (III, IX), и искал «ответов, какие находил в чудесах Бога и Природы в чужой земле» (III, X, пер. мой – *И. З.*). И что же Гарольд находит на родине? Изменился ли он настолько, чтобы принять тот уклад, от которого бежал в первый раз? Научили ли его годы странствий тому смирению, о котором говорилось в эпиграфе? Нет. Но эти странствия спровоцировали ещё больший разрыв, теперь уже не только с обществом, но с человечеством вообще. Таким образом, физическое и моральное паломничество положили начало паломничеству внутреннему, движение которого проходит

не в горизонтальной, но в вертикальной плоскости. Это паломничество-отшельничество, которому Байрон, помимо отрицания принадлежности к толпе, придаёт оттенок презрения к человечеству: «он меньше всех годится, чтобы смешаться с людским стадом, с которым у него мало общего» (III, XII, пер. мой – И. З.), он всё тот же маргинал, что и раньше, так что кардинального качественного изменения не произошло. В нём изменились лишь ранее существовавшие качества, но не появилось новых. Притупилась тоска, так как доминирующим чувством стало отчаяние. Та последняя стадия отчаяния, которая вынуждает человека смириться с неизбежным и смеяться перед смертью: «Надежды больше нет, печали меньше. И осознав, что прожита жизнь зря, что всё закончено по эту сторону могилы, Отчаянье встречает он с улыбкой» (III, XVI, пер. мой – И. З.). И появление этого чувства, которое ранее исключалось присутствием надежды, как раз свидетельствует о качественном изменении. Чайльд-Гарольд вновь тоскует и ищет свободы, и это вызывает «новый приступ» жажды странствий, «и вновь берёт он посох пилигрима» (III, XVI). Таким образом, путешествие автора началось задолго до того, как к нему присоединился его герой (I vs. XVI строфы).

Итак, Чайльд-Гарольд оказывается во Франции. Нет более описания его плавания, он перемещается туда мгновенно и тут же уступает место автору. Возникает своеобразный пространственно-временной разрыв, читатель и предположить не мог в начале повествования, где окажется вместе с главным героем. Мы видим теперь, как всё больше и больше ослабевает линия физического паломничества с его пространственными ориентирами. А на первый план выходят путешествие моральное и внутреннее.

Авторская позиция в отношении Наполеона представляет несомненный интерес в контексте мотива паломничества. Байрон представляет Наполеона победителем и жертвой земного одновременно (conqueror and captive of the earth art thou). Так как цели его (слава, власть) имели земную, а следовательно, суетную и конечную природу, они, будучи достигнутыми, легко подверглись разрушению со стороны другой земной силы, другой власти. Но главная идея в том, что жизнь Наполеона предстаёт перед нами как внутреннее паломничество, возвышение человека над другими людьми. Сначала Байрон говорит о Наполеоне как об изгнаннике общества, судьба которого сходна с его собственной. Наполеон описан как образец человека, совершающего внутреннее паломничество в душевном уединении (среди толпы я одинок), не перемещаясь при этом физически. Тот, кто достигнет тех вершин, к которым стремится, оказывается выше человечества, выше ненависти этого человечества к «изгою». Но он всё ещё маргинал: «Солнце славы – далеко *вверху*, земля и океан – далеко *внизу*, *Вокруг* – ледяные скалы и ревущие бури, ... И это – награда за тяжкий подъём» (III, XLV, пер. мой – И. З.). Его положение сродни положению путешественника в море – промежуточное, в центре бесконечности. Только мореплаватель может двигаться вперёд по горизонтали, продолжать путешествие, а тот, кто стоит на вершине, обречён на неминуемый спуск или падение. Выше земных гор ему не подняться, так как и телом, и устремлениями он связан с землёй и этим миром.

Этому тщетному путешествию человеческих страстей Байрон противопоставляет внутреннее паломничество духа. Здесь автор тоже использует метафору горных вершин, одновременно соотнося их с реальным путешествием по Альпам. Альпы – символ «дворца Природы и Вечности», место смыкания Небесного и Земного (Earth... pierce to Heaven). Традиция метафоризации гор как символа духовного подъёма известна ещё из христианства, достаточно вспомнить аллегорию Бэньяна: «Пригорок обозначает одно из тех мгновений, когда Христианин духовно в общении с богом, забывая всё земное» [15, с. 100]. Байрон абстрагирует этот образ, выводя его за рамки только религиозного восприятия. У него это путешествие духа, который оставляет внизу свои оковы тленной плоти (expands the spirit... yet leave vain man below). И такое путешествие не обречено на неминуемое падение, оно может продолжаться. Например, к звёздам, ещё одному излюбленному символу духовного движения: «И тот, чей дух к величию стремится, К ним рвётся ввысь...» (III, LXXXVIII). И только земная природа мешает человеку совершить этот полёт, оковы плоти и страстей: «Он был бы счастлив за мечтой в полёт и душу устремить. Но прах телесный Пылать бессмертной искре не даёт, Как не даёт из нашей кельи тесной, Из тяжких пут земных взлететь в простор небесный» (III, XIV). Необходимым становится вопрос: «Когда ж, ликуя, он освободится От уз, теснящих крыл его размах» (III, LXXIV)? Когда тело исчезнет, а бесплотный дух соединится с вездесущим Разумом: «к праху прах уйдёт... я стану бесплотным разумом, Духом всех вещей» (III, LXXIV, пер. мой – И. З.). Смерть – вот та свобода, которая возможна для духа. Это убежище предвидел Гарольд ещё в начале пути, когда «готов был в Ад бежать». Смерть больше не страшна, она не может причинить вреда (the spectre Death, had he substantial power to harm).

Таким образом, перед читателем открывается новый аспект паломничества, представленный уже не линейным пространственным перемещением по горизонтали из точки в точку и не движением по временному кругу, где переплетены физическое и духовное странствие. Теперь это движение вверх по схеме: духовный рост – смерть – свободный полёт духа, движение, у которого нет конца, так как со смертью дух выходит из пространственно-временных рамок и растворяется в высшей духовной субстанции (в христианстве – входит в Царствие Божье). Автор отрицает мир и общество, но сохраняет веру в возможность достижения мечты: «Я с миром враждовал, как мир со – мной. Но, несмотря на опыт, верю снова... Что Правда есть, Надежда держит слово, Что Добродетель не всегда сурова» (III, CXIV). И здесь нет никакого противоречия, ведь речь идёт о достижении идеала не для него, но для нового, не испорченного стра-

стями человека, для его невинной дочери, обращением к которой он начинает и заканчивает третью песнь, создавая в повествовании ещё одно «кольцо»: «И ты горишь, но не сгоришь дотла. И не умрут надежды золотые, Как умерли мои во дни былые» (III, CXVIII). Автор вновь прощается, только теперь не со страной, а с миром, дабы начать очередное странствие духа: «расстанемся же добрыми врагами» (III, CXIV, пер. мой – *И. З.*).

Песнь IV. В ноябре 1817 года Байрон приезжает в Италию, фактически занятую австрийскими войсками. Его глазам предстала униженная страна, полная противоположность тому идеалу свободы и величия, которым ранее являлась эта родина науки и искусства. Не удивительно, что значительная часть поэмы, написанной в это время, посвящена размышлениям о судьбе этой великой страны, полным аллегорических параллелей с темой человеческой жизни, то есть с паломничеством. Сетования по поводу утраченной свободы, как и в первых трёх частях, заключены во временные петли, и не содержат новых концепций путешествия духа. Мы же займёмся анализом этой песни в другом аспекте.

Будучи написанной с большим временным отрывом от начала всего произведения, четвёртая часть представляет собой своего рода заключение, в котором автор подводит итог своих странствий и исканий. В посвящении Хобхаузу, начинающем эту часть поэмы, Байрон пишет: «Нам посчастливилось проехать... страны рыцарства, истории и легенды – Испанию, Грецию, Малую Азию и Италию... Моя поэзия, или пилигрим, или оба вместе сопровождали меня от начала до конца... Я с удовольствием думаю о поэме, которая в известной степени связывает меня с местами, где она возникла, и с предметами, которые охотно описывала... В последней песни пилигрим появляется реже, чем в предыдущих, и поэтому он менее отделен от автора, который говорит здесь от своего собственного лица... я напрасно доказывал, что пилигрима не следует смешивать с автором» [6, с. 250]. Роль мотива физического паломничества с почти полным отсутствием лирического героя, это путешествие совершившим, сходит на нет. Однако описывается новый вид морального паломничества, о котором автор упоминал уже в третьей песни – паломничество разума через тьму невежества к познанию: «И мы идём на ощупь в бледном свете; Есть карты мира, карты звёзд, планет, Познание идёт путём побед» (IV, LXXXI). Но эта тема не получает отдельного развития, так как понятие Разума у Байрона зачастую синонимично понятию Духа, Души.

Важно то, что вся четвертая глава представляет собой обобщение всех схем паломничества, о которых мы говорили вначале. Сначала человек ощущает разрыв с миром, со всеми ценностями, которые придавали смысл его существованию, затем он отправляется на поиски новых ценностей, свободы от прошлых границ жизни, движимый надеждой, даже если испытал уже много разочарований. Смерть предстаёт как избавление и путь к свободе: «в ничто, в забвенье, в мрак могил, Где жизнь и плоть – всё переходит в тени, Всё, что природа смертному дала» (IV, CLXIV – CLXV). Заканчивается странствие озарением, которое открывает душе пилигрима путь ввысь и приобщает его к свободе. В поэме этот момент помещён в конце, и с ним связаны развязки всех линий паломничества, которые мы проследили в повествовании.

Первая линия – физического паломничества – завершается с приходом Гарольда на вершину Альбанских гор, с которых он глядит на Средиземное море. Символ моря здесь особенно многозначен, что позволяет проследить несколько тем. Оно является источником того самого озарения, которое является непременным атрибутом паломничества. Если проанализировать пространственные характеристики, то мы увидим, что путешественник совершил полный круг. Мы впервые встречаем его в море, где он на мгновение оглядывается, чтобы проститься с родной землёй, а затем взгляд его навсегда устремляется вперёд, но в поисках суши. Эта постоянная прикованность к земным целям предопределяет тщетность морального паломничества, которое протекает параллельно. Искомая свобода на земле невозможна. Это же обуславливает и его (паломничества) постоянную цикличность – от цели к цели. Однако заканчивается путешествие тоже у моря, только теперь его взгляд устремлён в океан, но не в поисках суши, а просто в бесконечность. Автор говорит ещё об одном круге – Гарольд, будучи плодом воображения, появился из ниоткуда и исчез в никуда: «он сам уже ничто, лишь выдумка... пусть уйдёт, и тень его растает в... царстве теней» (IV, CLXIV – CLXV). Одновременно с пространственным совершается и временной круг. Созерцание моря вызывает у автора воспоминание о детстве, когда трагедия пресыщения и отчуждения ещё не изгнала его из мира: «Тебя любил я, море!... твоё дитя я... И как теперь... по гриве пенистой рука тебя трепала» (IV, CLXXXV). Кроме того, начинается поэма именно с гимна детской чистоте, так что налицо и круг композиционно-смысловой. Автор сам говорит о замыкании всех кругов повествования, включая и линию морального паломничества: «Долгие годы с начала пути обоих изменили, страдания и слёзы оставили нас почти на том же месте, откуда мы отправились» (IV, CLXXVI, пер. мой – *И. З.*).

Но всё же озарение свершилось, и цикличность пути не означает отсутствие качественного изменения и успешного завершения парадигмы морального паломничества. Придя к океану и ощутив его свободу, странник находит, наконец, ту пустыню, свободную от людей, к которой стремился с начала пути: «Как будто нет людей, что всё испортить рады. О, если б кончить в пустыни свой путь» (IV, CLXXVI – CLXXVII), пустыню, в которой можно начать самое великое паломничество – внутреннее. Море, из пути и препятствия в достижении земных целей, превращается в уникальный источник новой духовной жизни. Герой, начав

своё странствие в горизонтальной плоскости, перемещался по морю тоже горизонтально, постоянно пребывая в промежуточном, межпространственном состоянии, очень уязвимом и ненадёжном. Но в конце пути он понимает, что именно океан – та святыня, которая не только символизирует свободу, но и даёт ему возможность к ней приобщиться. Если вспомнить, что понятие свободы подразумевало духовное освобождение от тела с его страстями и общества с его моралью, то есть от жизни, то Море предстаёт единственным пространством, в котором возможны одновременно два разнонаправленных движения – плоти вниз через смерть, духа – вверх: «Он опускается в твою бездну...» (IV, CVXXIX).

Заключение. В поэме представлены три уровня паломничества в соответствии с существующими концепциями: физическое, моральное и внутреннее. Уровень физического паломничества представлен линией главного героя, уровень морального – линиями героя и автора, уровень внутреннего – только авторский. Автором создана собственная модель паломничества, где один уровень последовательно переходит в другой и далее их движение происходит одновременно, с постепенным угасанием предыдущих. Повествование развивается не линейно, для него характерны многовекторность и наличие множественных «кольцевых» пространственно-временных отступлений. Принцип «кольца» в композиции распространяется как на отдельные детали, так на основные четыре части и поэму в целом. Перечисленные композиционные и содержательные особенности определяют логически завершённую структуру произведения. Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» была написана в разные периоды времени и без предварительного плана. Однако существуют внутренние связи, которые позволяют объединить её фрагменты в стройную композицию. Одна из таких связей – мотив паломничества, которой автор придал специфическое звучание и структуру. Путешествие представлено в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» мотивом паломничества, который определяет содержание и композицию как отдельных песен, так и всего произведения в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шейнкер, В.Н. Байронический герой в творчестве Купера / В.Н. Шейнкер // Великий романтик. Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 93 – 101.
2. The World-Book Encyclopedia. World Book, Inc. Volume 2. – Chicago, London, Sydney, Toronto: A Scott Fetzer company, 1994. – 770 p.
3. «Свободной музы приношение...»: Европейская романтическая поэма / сост. предисл., примеч. А.В. Карельского, Л.И. Соболева. – М.: Моск. рабочий, 1988. – 622 с.
4. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Поспелов [и др.]; под ред. Г.Н. Поспелова. – 2-е изд., доп. – М.: Высш. шк., 1983. – 327 с.
5. Тураев, С.В. Байрон в движении времени / С.В. Тураев // Великий романтик. Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 3 – 9.
6. Байрон, Дж.Г. Избр. произведения: в 2-х т. / Дж.Г. Байрон; вступ. ст. Д. Урнова; сост. и коммент. О. Афониной. – М.: Худож. лит., 1987. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы и трагедии. Публицистика. Дневник 1816 г.: пер. с англ. – 766 с.
7. Байрон, Дж.Г. Дневники. Письма / Дж.Г. Байрон. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1963. – 440 с.
8. Дьяконова, Н. Байрон в годы изгнания / Н. Дьяконова. – Л.: Худож. лит., 1974. – 192 с.
9. The Poetical Works of Lord Byron / Henry Frowde. – London, Edinburgh, Glasgow, New York and Toronto, 1904. – 924 p.
10. Цит. по: Тураев, С.В. Байрон, немецкие романтики и Гёте / С.В. Тураев // Великий романтик. Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 82 – 93.
11. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
12. Дьяконова, Н.Я. Байрон: опыт психологического портрета / Н.Я. Дьяконова // Великий романтик. Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 10 – 22.
13. Дьяконова, Н.Я. Английский романтизм в системе европейских литератур / Н.Я. Дьяконова, А.А. Чаменев // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. Проблемы романтизма: межвуз. сб. науч. тр. – Иваново: Иванов. гос. ун-т, 1996. – С. 17 – 28.
14. Сапрыкина, Е.Ю. «Великая мировая трещина» в сердце романтизма / Е.Ю. Сапрыкина, Н.А. Вишневецкая // Темница и свобода в художественном мире романтизма. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 4 – 24.
15. Буньян, Д. Путешествие пилигрима в небесную страну / пер. с англ. Ю. Д. З. – СПб.: «Подиум», 1991. – 376 с.

Поступила 19.09.2007