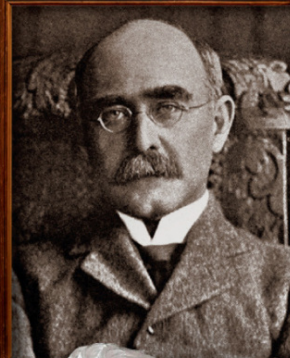


# Андре Моруа



Биографии,  
автобиографии,  
мемуары

Литературные  
портреты:  
Волшебники и маги



Биографии, автобиографии, мемуары

Андре Моруа

**Литературные портреты:  
Волшебники и маги**

«Азбука-Аттикус»

2006

УДК 821.133.1  
ББК 84(4Фра)-44

## **Моруа А.**

Литературные портреты: Волшебники и маги / А. Моруа —  
«Азбука-Аттикус», 2006 — (Биографии, автобиографии, мемуары)

ISBN 978-5-389-21104-9

Андре Моруа – известный французский писатель, член Французской академии, классик французской литературы XX века. Его творческое наследие обширно и многогранно – психологические романы, новеллы, путевые очерки, исторические и литературоведческие сочинения и др. Но прежде всего Моруа – признанный мастер романизированных биографий Дюма, Бальзака, Виктора Гюго и др. И потому обращение писателя к жанру литературного портрета – своего рода мини-биографии, небольшому очерку о ком-либо из коллег по цеху, не было случайным. Эта книга Моруа целиком посвящена английской литературе, специфике ее развития, результатом которого стало появление таких всемирно известных писателей, как Чарльз Диккенс, Оскар Уайльд, Редьярд Киплинг, Герберт Уэллс, Бернард Шоу. Моруа, который написал эти очерки в 1920-х – первой половине 1930-х годов, волновало и влияние английских авторов на всю европейскую литературу, и судьба творческого наследия ближайших современников – Литтона Стрейчи, Кэтрин Мэнсфилд, Дэвида Герберта Лоуренса, Олдоса Хаксли и др. Многие тексты печатаются на русском языке впервые. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 821.133.1  
ББК 84(4Фра)-44

ISBN 978-5-389-21104-9

© Моруа А., 2006

© Азбука-Аттикус, 2006

## Содержание

Английские этюды	7
Вступительная заметка[1]	7
Диккенс[2]	8
I. Жизнь и творчество	8
II. Жизнь и творчество	20
III. Диккенс и искусство романа	33
IV. Философия Диккенса	46
Хронология	60
Мадам Дюдеффан и Хорас Уолпол[65]	62
Конец ознакомительного фрагмента.	64

# **Андре Моруа**

## **Литературные портреты.**

### **Волшебники и маги**

André Maurois  
ÉTUDES ANGLAISES  
MAGICIENS ET LOGICIENS

Copyright © 2006, The Estate of André Maurois, Anne-Mary Charrier, Marseille, France  
Published by arrangement with Lester Literary Agency and Associates

© А. С. Бессонова, перевод, 2022  
© Е. Д. Богатыренко, перевод, 2022  
© М. И. Брусовани, перевод, 2022  
© Р. К. Генкина, перевод, 2022  
© И. В. Дмоховская, перевод, 2022  
© А. Н. Смирнова, перевод, 2022  
© Г. А. Соловьева, перевод, 2022  
© А. Д. Степанов, перевод стихов, 2022  
© М. Е. Тайманова, перевод, 2022  
© В. П. Чепига, перевод, 2022  
© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2022  
Издательство КоЛибри®

## Английские этюды

*Симоне*

### Вступительная заметка<sup>1</sup>

Эти «Этюды» представляют собой сборник лекций, прочитанных не по написанным текстам. Их недостатки характерны для импровизации, а также, возможно, связаны с волнением. Мне представляется, что попытка лишить их этой особенности была бы одновременно искусственной и ненужной.

Четыре лекции о Диккенсе были прочитаны в Лекционном обществе.

*А. М.*

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Богатыренко.

## Диккенс<sup>2</sup>

### I. Жизнь и творчество

Говорят, что когда в 1870 году умер Диккенс и во всех английских, американских, канадских, австралийских семьях детям сообщили об этом, как если бы речь шла о потере близкого родственника, один маленький мальчик спросил: «Мистер Диккенс умер? Так что же, значит, и Пер-Ноэль умрет?»

Эти слова дают представление о том, насколько легендарной славой обладал Диккенс, и на сегодняшний день практически ничего не изменилось. Для всех англоязычных стран Диккенс остается великим народным писателем; нет никаких сомнений, что и сегодня вечером в каком-то мюзик-холле в пригороде Лондона в ходе представления, в котором участвуют акробаты, исполнители комических куплетов, танцовщики и чревовещатель, на сцену выйдет странный персонаж, *Имперсонатор Диккенса*, актер, умеющий изображать диккенсовских персонажей. Он просит зрителей называть имена этих персонажей, и из зала понесутся крики: «Мистер Пиквик! Сэм Уэллер! Крошка Нелл! Феджин! Миссис Гэмп! Пексниф!» Человек достает из корзины парики, одежду и, принимая поочередно облик каждого из этих бессмертных созданий, несколько минут изображает их жесты и речь. Возможно ли такое зрелище у нас? Вы можете представить себе, чтобы сидящие в зале рабочие кричали: «Вотрен! Барон Юло! Мадам Марнеф! Растиньяк!» Я – нет; конечно, вполне вероятно, что это просто свидетельствует о превосходстве Бальзака и о большей сложности его романов, но существует и еще один феномен, который следует объяснить.

Диккенс не просто остался наиболее популярным писателем одного народа, можно сказать, что он в значительной мере способствовал формированию этого народа. «Диккенсу, – как замечательно сказал г-н Казамян, – принадлежит особое место среди причин морального свойства, благодаря которым Англия избежала революции». Если в жизни английской семьи появился характерный оттенок некой нежности и сентиментальности, а жестокость некоторых зрелищ, например публичного повешения, и некоторых способов обращения с людьми, как, например, долговые тюрьмы, наоборот, исчезла из жизни британцев, если к детям бедняков в Англии стали относиться с чуть большим уважением и добротой, в этом, по меньшей мере частично, есть и заслуга Диккенса. Не многие писатели так повлияли на свои страны, потому что не многие писатели смогли так точно воплотить в себе все черты своего народа, как великие, так и низменные. Поэтому нам надлежит прежде всего попытаться понять, каким образом к двадцати годам молодой человек смог развить в себе возвышенную и одновременно приземленную чувствительность, редчайшее сочетание, без которого не может сложиться писатель, создающий великие и при этом общедоступные произведения.

Диккенс родился в 1812 году; следовательно, его первые воспоминания относятся к 1816–1817 годам, а это время было весьма знаменательным для Англии. Наступила промежуточная эпоха между сельской Англией XVIII века и индустриальной Англией XIX века. Диккенс еще успел увидеть дилижансы, останавливающиеся перед постоянными дворами в маленьких городках, и неспешная провинциальная жизнь всегда будет для него олицетворением счастья. На протяжении всей своей юности он будет наблюдать за становлением новой Англии. В 1819 году на заводах появятся первые паровые машины; в 1830 году в путь отправится первый паровоз; с каждым годом будет увеличиваться число механических ткацких станков. Неожиданно города стали расти, и люди начали уходить из сельской местности. Работа

---

<sup>2</sup> Перевод Е. Богатыренко.



становилась все тяжелее, и к ней принуждали даже детей. Нам трудно представить себе, на что была похожа их жизнь. Пяти-, шестилетние малыши по 12–13 часов в день вращали колеса на фабриках. Никто не протестовал, потому что в то время модной философией считалось «ничему не сопротивляться, ничему не препятствовать». Люди смертельно боялись чувств и превозносили факты. Позже Диккенс опишет человека того времени и назовет его мистером Грэдграйндом – в этом имени слышится скрежет шестеренок.

«Томас Грэдграйнд, сэр. Человек трезвого ума. Человек очевидных фактов и точных расчетов. Человек, который исходит из правила, что дважды два – четыре, и ни на йоту больше. И никогда не согласится, что может быть иначе, и не пытайтесь убеждать его. Томас Грэдграйнд, сэр, – именно Томас – Томас Грэдграйнд. Вооруженный линейкой и весами, с таблицей умножения в кармане, он всегда готов взвесить и измерить любой образчик человеческой природы и безошибочно определить, чему он равняется. Это всего-навсего подсчет цифр, сэр, чистая арифметика»<sup>3</sup>.

Всю свою жизнь Диккенс будет восставать против этого духа наживы, но в то же время, и в этом заключается любопытная сложность его характера, он и сам будет ослеплен могуществом внезапно открытых сил. Восемнадцатый век был периодом стабильности цивилизованного мира; дворянин жил в своей усадьбе, земледelec – в своем домике, и оба они вряд ли могли себе представить, что этот порядок вещей когда-нибудь изменится. В XIX веке каждый мещанин стремится к росту, каждый экономист провозглашает: «Обогащайтесь!», и Диккенс, пусть и против своей воли, примет этот идеал обогащения. Он на всю жизнь останется мелким мещанином, точнее – мелким английским мещанином образца 1830 года, критикующим время, в котором он живет, и в то же время насквозь пропитанным духом этого времени. Его детство было особенно драматичным именно потому, что, будучи мещанином – мещанином до мозга костей – и гордясь этим, он, вследствие бедности своей семьи, с первых лет жизни будет вырван из своего класса и отброшен к простонародью.

Он был сыном мистера Джона Диккенса, мелкого клерка в казначействе морского флота. Его отец был одновременно милейшим и опасным человеком: милейшим – потому что он был веселым, прекрасным рассказчиком, гостеприимным хозяином; опасным – потому что постоянно тратил больше, чем зарабатывал, и, проявляя странную смесь безразличия, отчаяния и легкомыслия, все глубже погружался в море долгов. Мать Диккенса была, судя по всему, женщиной недалекой, из тех, чьи шумные и бестолковые мысли разлетаются во всех направлениях, словно спугнутые шмели. Сын с ранних лет сурово осуждал ее.

В семье было восемь детей, и жизнь складывалась нелегко. Впрочем, первые воспоминания маленького Чарльза нельзя назвать неприятными. В его памяти, податливой, словно восковой валик, накрепко запечатлевались рассказы весельчака-отца. А Джон Диккенс, со своей стороны, гордился сыном. Чарльз рос красивым ребенком, с кудрявыми волосами и голубыми глазами, и к тому же был прирожденным актером. Он обладал потрясающими талантами певца и декламатора. Отец частенько приводил его в трактир, ставил там на стол и устраивал настоящий спектакль для своих друзей. Джон Диккенс умел превращать малейшее семейное событие в праздник, и к этому празднику он, посвистывая, обязательно готовил восхитительный пунш на коже одного лимона. Нередко отец отправлялся с сыном на долгие загородные прогулки и по дороге рассказывал легенды, которые Чарльз просто обожал. Отец показал ему Гэдсхилл, тот самый холм, на котором сэр Джон Фальстаф грабил направлявшихся в Кентербери паломников или богатеньких купцов. На холме стоял великолепный дом.

– Ах, как бы я хотел жить в таком доме! – восклицал маленький Диккенс.

– Работай, – отвечал отец, – а там – кто знает?

<sup>3</sup> Ч. Диккенс. «Тяжелые времена». Гл. 2. Перевод В. М. Топер. – *Примеч. переводчика.*

В девять лет мальчика поручили заботам учителя, и тот вскоре начал восторгаться успехами юного Диккенса. Впрочем, по-настоящему он учился в другом месте. На чердаке в доме Джона Диккенса лежали стопки книг, которые давно никто не читал. Чарльз забирался под крышу и поглощал «Робинзона Крузо», «Жилия Блаза», книги Филдинга, сказки «Тысячи и одной ночи», подшивки журналов и, самое главное, «Дон Кихота» – эта книга стала его любимой.

К несчастью, долги отца росли, лимонный пунш готовили все реже, продавцы становились все безжалостнее. Семье пришлось переехать из Четэма в Лондон. Нет сомнений, что Джон Диккенс ожидал от Лондона того же, чего Ривароль<sup>4</sup> ожидал от Парижа, а именно что «Провидение там более великое, чем где-либо». Однако в Лондоне Диккенсам не повезло. В доме не хватало хлеба. Дети плакали. Миссис Диккенс, будучи достаточно образованной женщиной, решила было открыть школу. Дело дошло до того, что на двери повесили медную табличку с надписью: «Школа миссис Диккенс для девочек». Увы, ни одна девочка так и не появилась; moreover, никаких приготовлений к приему учениц также сделано не было. Разве что маленькому Чарльзу поручили разносить объявления по домам. Единственными гостями семьи стали кредиторы, которые выносили оттуда последние предметы обстановки; в доме постоянно ссорились; в конце концов мистера Джона Диккенса арестовали и препроводили в долговую тюрьму Маршалси.

Можно представить себе, какой ужас должен был испытывать живой, умный, гордый десятилетний мальчуган, когда его отец оказался в тюрьме. Ребенка терзали испуг, тревога и стыд, невероятный стыд. Оставшись единственным мужчиной в доме, рядом с матерью, не способной ничем помочь ему, мальчик был вынужден делать все: он чистил ботинки всей семье, присматривал за братишками и сестренками, ходил за покупками, пытался продать то небольшое, что еще оставалось в доме, а если выдавалась свободная минутка, отправлялся на свидание к отцу в тюрьму. Став главой семьи, он должен был попытаться заработать на жизнь, и вот в одиннадцать лет нанялся подмастерьем к дальним родственникам, неким Ламертам, занимавшимся производством гуталина. В его обязанности входило закрывать банки с гуталином промасленной бумагой, потом синими бумажными крышечками, обвязывать их бечевкой и наклеивать этикетки. Он работал в подвале, среди невежественных, вульгарных мальчишек, и получал шесть шиллингов в неделю. Спустя немного времени, когда Чарльз как следует наловчился, хозяева подумали, что он может принести пользу, устраивая представление перед прохожими. Его усадили в витрину, и маленькие мальчики и девочки со всего квартала прижимались носом к стеклу и, дожевывая свои бутерброды с вареньем, наблюдали за его работой.

Диккенс никогда не забудет унижения, испытанного им в те дни. Жизнь казалась ему более чем несправедливой. Именно в то время он начал жалеть детей, и именно тогда у него зародилась мысль, непоколебимая и при этом совершенно правильная, о том, что никто не может страдать так, как страдает ребенок. Гораздо позже, став знаменитостью, он никогда не переставал думать об этих ужасных годах, и думать о них с чувством стыда. Он никогда и ни с кем не говорил об этом; его жена так и не узнала, что происходило с ним в те годы, а мистер Форстер<sup>5</sup>, его лучший друг и биограф, тоже оставался бы в полном неведении, если бы однажды случай не заставил Диккенса исповедаться. Лишь в одном романе писатель смог освободить свою душу от тяготившего ее груза, и этот роман, «Дэвид Копперфилд», стал его лучшим произведением.

Самым любимым днем мальчика была суббота, потому что именно в субботу в его кармане появлялись шесть шиллингов; он шел домой, рассматривая витрины магазинов, прежде всего книжных, и иногда покупал черствый пирожок из тех, что кондитеры продавали за пол-

<sup>4</sup> Антуан Ривароль (1753–1801) – французский писатель, переводчик, журналист. – Ред.

<sup>5</sup> Джон Форстер (1812–1876) – английский биограф и критик. – Ред.

цены. Вскоре денег, чтобы платить домовладельцу, совсем не осталось, и все семейство – мать и дети – переселилось в долговую тюрьму, потому что в этих удивительных заведениях можно было снять квартиру для проживания всей семьи. Порой дети рождались в Маршалси и воспитывались там до двадцати лет. Чарльз не пошел жить в тюрьму, он по-прежнему пытался хоть чем-то помогать родне. Ему нашли крохотную комнатку. Всю неделю он работал на гуталиновой фабрике, а воскресенья проводил в тюрьме вместе с семьей.

Что касается мистера Джона Диккенса, он никогда не прилагал усилий, чтобы преодолеть свое невезение, постоянно надеясь на какой-то счастливый случай, и действительно дождался такого случая: неожиданно свалившееся маленькое наследство помогло ему выйти из тюрьмы. Юный Чарльз собрал в кулак все свое мужество и рассказал отцу, какие страдания испытывал, тратя свои детские годы на нелепую работу среди грубых и неотесанных людей, когда ему так хотелось учиться. Отец все понял и пообещал забрать сына с гуталиновой фабрики и отправить в школу. Однако миссис Диккенс, женщина практичная, может быть, скупая и, безусловно, глупая, живо восстала против этого решения. Чего ради идти в школу? Впрочем, мистер Диккенс выдержал ее натиск и отправил сына к мистеру Джонсу, директору академии Веллингтон-хаус.

Грубый и невежественный мистер Джонс не скупясь награждал учеников жестокими ударами своей длинной трости. В школе Диккенс познакомился еще с одной стороной несчастного английского детства, о которой мы узнаём из жутких описаний подобных заведений в «Дэвиде Копперфилде», «Николасе Никльби» и «Домби». Сам он недолго терпел хлыст мистера Джонса. Семье снова перестало хватать денег, и нужно было возвращаться к работе. Чем заняться? Чарльз хотел бы стать актером, но был еще слишком юн. К этому времени он выработал красивый почерк и хорошо выучил орфографию; его устроили писарем к стряпчему. Там жизнь предстала перед ним во всем многообразии, во-первых, потому, что перед глазами подростка проходила непрерывная череда сутяг и разворачивались все новые и новые судебные дела, а во-вторых, потому, что его использовали как мальчика на побегушках и он, разнося по адресам документы, побывал чуть ли не на всех улицах Лондона. За два года он хорошо узнал всю красоту, все загадки этих улиц<sup>6</sup>.

Тем временем его отец, поняв, что от наследства вот-вот ничего не останется, решил сам начать работать, выучил стенографию и стал репортером при палате общин. Юный Чарльз завидовал отцу; он считал, что слушать выступления великих людей куда интереснее, чем переписывать всякую ерунду. Потратив все свои сбережения – десять шиллингов и шесть пенсов, он купил старый учебник стенографии. Этот маленький мальчик обладал огромной силой воли и полагал, что все заслуживающее называться делом должно быть сделано хорошо, и в результате очень скоро он стал великолепным стенографистом. Вначале его взяли на работу в Канцлерский суд, а потом в газету «Тру сан» в качестве парламентского редактора. Вскоре за ним закрепилась слава самого ответственного репортера в Лондоне. Каждый раз, когда какому-то министру или выдающемуся политическому деятелю предстояло произнести важную речь в провинции, освещать ее поручали юному Диккенсу. Перед ним открывались новые возможности для наблюдения за людьми и вещами, за избирательными кампаниями, за сельскими праздниками, за восстаниями. Ему платили пять гиней в неделю, и этого вполне хватало на жизнь молодому человеку. Теперь им овладело новое могучее стремление – стать писателем.

\* \* \*

Прервемся на минутку и посмотрим, с каким багажом этот молодой человек вознамерился войти в литературную жизнь. Он подошел к ней прекрасно оснащенным. Чтобы стать

<sup>6</sup> См.: *Jeanne Scialtiel. Le Londres de Dickens. – Revue de Paris. 15 mai 1926. – Примеч. автора.*

великим романистом, надо прежде всего обладать обширным и богатым знанием человеческой природы. Конечно, любой умный и чувствительный юноша может написать хороший роман – свою сентиментальную автобиографию; но зачастую, сделав это, он понимает, что его силы истощились. Некоторые спасаются тем, что придумывают новую тональность, новую форму для своих произведений и пишут прелестные стихотворения в прозе, называя их романами; однако настоящему роману необходимо питаться опытом; вот почему молодые романисты – это явление столь же редкое, как и престарелые лирические поэты; вот почему почти все великие романы мировой литературы написаны авторами старше сорока лет.

Впрочем, кому-то, и это исключительные случаи, удавалось уже с отроческих лет познать жизнь с самых разных сторон. В частности, работа в конторе стряпчего представляется отличным местом для формирования писательского таланта в раннем возрасте. Через это прошли юный Бальзак и юный Диккенс.

Что касается Диккенса, задумайтесь об удивительном многообразии образов, запечатленных его памятью в юные годы. Детство в маленьком городке, постоялый двор, солдаты, моряки, рассказы отца, друзья, путешественники, выходящие из дилижанса; Лондон, мир торговцев и кредиторов; невежественные мальчишки на гуталиновой фабрике, рабочие помещения, тюрьма, где по воскресеньям маленький мальчик, восприимчивый к каждому слову, видит своего отца среди неисправимых должников; ужасная школа, работа у стряпчего; лондонские улицы, где разворачиваются удивительные сцены; палата общин, суд и, наконец, восхитительное ремесло выездного репортера, который, можно сказать, охотится за интересными новостями. По правде говоря, если бы родители захотели сделать из Чарльза великого писателя и стали бы искать для него занятие, чтобы он сумел преуспеть в этой профессии, им вряд ли удалось бы найти что-то более подходящее, более интересное. И задумайтесь также над тем, что все эти бесчисленные события он увидел глазами ребенка, – это был взгляд совершенно свежий и одновременно искажающий действительность. Диккенсовский Лондон будет населен бандитами, ворами, которых может вообразить одинокий и испуганный маленький мальчик, расхаживающий по городу туманными ночами. Его мелодрамам до самого конца будет присущ несколько наивный тон трагического гиньоля, ибо Диккенс навсегда сохранит двойственный характер – став мужчиной, он будет смотреть на мир глазами ребенка.

В конечном счете все складывается вполне благоприятно. Счастлив тот писатель, у которого было яркое детство. С того момента, как он становится профессионалом, так или иначе он оказывается втянутым в среду специалистов, в мир литераторов, просто в общество; но даже если не брать это в расчет, его затягивает профессиональный долг. Новая жизнь не сильно обогащает его, – во всяком случае, эти знания никоим образом невозможно передать широкой аудитории. Поэтому человек, уже к двадцати годам располагающий материалом, с помощью которого он выстроит свое творчество, оказывается в привилегированном положении, и даже вдвойне привилегированном: если допустить, что позже, лет в сорок или пятьдесят, писатель переживет приключения, которые дадут ему материал для творчества, он не может быть уверен, что успеет претворить свои наблюдения в материал литературный. Для того чтобы мозг художника постепенно переработал реальное событие в событие литературное, требуется долгое время: страсти должны улечься, лишь тогда их можно будет описать без недомолвок. В зрелом возрасте Стендаль создал «Красное и черное» и «Обитель», выведя в них того молодого человека, которым он когда-то был, а Диккенс в тридцать восемь лет создал на основе своих детских воспоминаний «Дэвида Копперфилда». Они смогли это сделать, потому что и у того, и у другого детство было насыщенным и полным переживаний. Обретая заново силу своей юношеской любви и своей ярости, они словно находили давно спрятанные сокровища.

Подведем краткий итог и перечислим черты, сформировавшиеся в характере этого юноши. Ребенок, который страдал, который знает, что такое страдание, и который на всю жизнь сохранит по отношению к беднякам симпатию, невысказанную для тех, кто сам не испытал бед-

ности. Итак, первая черта – жалость. Вторая черта – стремление покарать. Жестоких людей, эксплуатирующих детей, лицемеров, притворяющихся набожными, но недостаточно набожных, чтобы быть милосердными; учителей, третирующих своих учеников, тюрьмы, нищету, наглость – теперь ему предстоит одержать над ними победу, и он одержит ее. Впрочем, характер Диккенса таков, что его стремление к возмездию не может принять революционную форму. Он не хочет менять порядок вещей, он хочет лишь улучшить его, причем через доброту. Будучи прежде всего представителем среднего класса, мещанином, он по-прежнему более всего желает обладать великолепным домом в Гэдсхилле; он хочет добиться успеха, причем в мирском смысле слова. Хотя писательство приносит ему радость, и большую, мысль о том, чтобы сделаться приверженцем чистого искусства вроде Флобера, для него просто неприемлема. Он художник, потому что испытывает потребность самовыражения и при этом может выражать живые чувства, но он хочет иметь читателей, много читателей. И у него есть все, чтобы завоевывать читателей, потому что он похож на них и в то же время обладает опытом, которого у них нет. Таким был молодой Чарльз Диккенс, юноша со стальным взглядом; судьбой ему было предначертано в двадцать лет стать писателем.

\* \* \*

В двадцать два года он попробовал написать короткий рассказ и опустил его в почтовый ящик некоего журнала. Через неделю он купил новый выпуск этого журнала и с восторгом обнаружил в нем свое творение. Тогда он написал второй рассказ – судьба этого произведения оказалась не менее удачной, – а затем последовала целая серия публикаций в газете «Ивнинг кроникл» – за них платили семь гиней в неделю. Диккенс называл свои статьи «скетчами», то есть очерками, и подписывал их псевдонимом «Боз». Они были посвящены провинциальной жизни и жизни Лондона. За «Нашим приходом», «Церковным сторожем», «Школьным учителем», «Священником», «Капитаном в отставке» последовали сцены лондонской жизни, и заголовки этих историй в чем-то походили на названия картин Тёрнера<sup>7</sup>: «Улицы. Утро», «Улицы. Ночные впечатления», «Лавки», «Омнибусы», «Парламент», «Ньюгейтская тюрьма». Признание пришло к Диккенсу сразу. В этих очерках, пусть и в миниатюре, отразилось все, что вызывало его отклик, все, что радовало, и все, что он ненавидел. Лондонцев восхищало, что кто-то наконец описал странную поэтичность их города – поэтичность, отчасти созданную его туманами, его сыростью, его призрачной атмосферой, оставляющей на самых простых предметах налет тайны и безумия. Как же сильно юный Диккенс ощущал это тревожное очарование в то время, когда шел один по незнакомым улицам, возвращаясь поздно вечером с гуталиновой фабрики! И он по-прежнему лучше, чем кто бы то ни было, чувствовал причудливую домашнюю поэтичность этой страны, где мир вне дома так печален; и как раз именно потому, что на улице царят холод, дождь и туман, ощущение дома – *the home*, с его жарким огнем в камине и непременно чайником, приобретает особую ценность и затрагивает самые глубокие струны души.

«Но во всей красе улицы Лондона, – пишет Боз, – предстают перед вами в темный, промозглый зимний вечер, когда влаги оседает достаточно, чтобы тротуары стали скользкими, но слишком мало для того, чтобы смыть с них грязь и мусор, когда тяжелый, ленивый туман обволакивает все предметы и в окружающем мраке особенно яркими кажутся газовые фонари, особенно великолепными освещенные витрины. Всем, кто в такой вечер сидит дома, хочется устроиться как можно уютнее...»<sup>8</sup> Отметим, кстати, это слово – «уютнее», потому что, в самом деле, существует своего рода поэзия уюта, почти недоступная для южных народов, которые

<sup>7</sup> Уильям Тёрнер (1775–1851) – английский художник, мастер романтического пейзажа. – Ред.

<sup>8</sup> Ч. Диккенс. «Картинки с натуры». Перевод М. Лорие. – Примеч. переводчика.

находят элементы поэтического скорее в красотах окружающей природы, но становящаяся все более понятной по мере приближения к северным широтам. Может быть, в Швеции, еще более холодной и унылой стране, такие поэты, как Бельман<sup>9</sup>, воспевают ощущение дома с еще большей страстью, чем англичане. Но Англия уже достаточно обделена, чтобы понять романтику уюта, и она с готовностью прислушалась к сочной и грустной музыке Боза.

Успех очерков подтолкнул Диккенса к тому, чтобы отказаться от стенографии и начать карьеру писателя. Ему было всего двадцать четыре года, но он только что обручился с Кэтрин Хогарт, дочерью одного из его коллег по «Кроникл». С ним захотел познакомиться Карлейль<sup>10</sup>. Диккенса представили ему на каком-то обеде, и Карлейль записал в дневнике: «Красивый паренек этот Боз, со светло-голубыми умными глазами, странным образом изогнутыми бровями, крупным ртом, с живым и выразительным лицом, все черты которого (брови, глаза, рот) совершенно по-особому играют, когда он говорит». Красивый паренек, живое, почти чересчур подвижное лицо – именно так описывают Диккенса все, кто знал его двадцатилетним.

Очень модный иллюстратор-карикатурист того времени, мистер Сеймур<sup>11</sup>, встретился с издателями, господами Чепменом и Холлом, с восхищением рассказал им о Бозе и заявил, что с радостью сделал бы несколько рисунков, текст к которым мог бы написать Диккенс. В качестве отправной точки можно было бы взять, например, некий клуб «Нимрод», объединяющий любителей спорта, неловких, не способных заниматься любимыми упражнениями, что могло бы дать Сеймуру повод нарисовать смешные картинки, изображающие падения с лошади, неловких охотников, провалившихся под лед конькобежцев. Диккенсу идея понравилась; впрочем, он сказал, что не хотел бы писать текст к готовым иллюстрациям; по его мнению, было бы естественнее, если бы сначала был написан текст, а Сеймур создал иллюстрации.

Так на свет появился *мистер Пиквик*. Кстати, интересно отметить, насколько странно появление и этого персонажа, и всего замысла сочинения, которым гений обязан случаю. Так и некоторые великолепные герои Шекспира и Мольера были созданы лишь благодаря тому, что авторов вдохновили внешность и талант каких-то знаменитых актеров; так и Микеланджело нашел самые прекрасные позы своих скульптур в причудливых формах глыбы мрамора. Создается впечатление, будто самым выдающимся художникам необходимо столкнуться с непреодолимым сопротивлением некой внешней формы. В первом рассказе, как предложил Сеймур, речь шла о создании клуба. Читатели присутствовали на заседании, где было решено, что мистер Пиквик и его друзья – господа Тапмен, Уинкль и Снодграсс – отправятся в окрестности Лондона и расскажут о своих впечатлениях в клубе. В иллюстрациях к первому же рассказу художник обессмертил лицо и фигуру мистера Пиквика, его очки, белый жилет, обтягивающие панталоны, круглый животик и руки, мило приподнимающие фалды фрака. В этом же рассказе описывались и особенности его характера, в котором сочетались черты г-на Прюдомма и Дон Кихота; от г-на Прюдомма он взял высокопарные позы и речи, от Дон Кихота – отвагу, с которой всегда бросался на борьбу со злом и на защиту гонимых.

Так началась удивительная литературная карьера Диккенса. Поскольку его романы публиковались в форме ежемесячных выпусков, Диккенса всю жизнь будет преследовать страх перед ожидающим его наборщиком. Наверное, никогда еще писателю не приходилось работать в таких условиях. Начиная своего «Пиквика», он понятия не имел, о чем пойдет речь дальше, и еще меньше представлял себе, что случится в конце. У него не было никакого плана; он ясно представлял себе своих героев, отправлял их в мир и следовал за ними.

Первый выпуск не имел большого успеха; после второго иллюстратор мистер Сеймур, который был немного не в себе, застрелился, и, поскольку история продавалась плохо, изда-

<sup>9</sup> Карл Микаэль Бельман (1740–1795) – шведский поэт и автор песен. – *Ред.*

<sup>10</sup> Томас Карлейль (1795–1881) – английский писатель, историк, публицист. – *Ред.*

<sup>11</sup> Роберт Сеймур (1798–1836) – английский художник-карикатурист, иллюстратор и гравер. – *Ред.*



тели в какой-то момент подумывали отказаться от публикации. Потом подыскали нового иллюстратора, Физа<sup>12</sup>, и попробовали продолжить. Читатели стали осознавать, насколько забавны мистер Пиквик, его друзья и замечательный комик Джингл, который так ловко дурачил бедного мистера Пиквика. К шестому выпуску Диккенс внезапно сообразил, что его Дон Кихоту не хватает Санчо Пансы, и подарил мистеру Пиквику слугу Сэма Уэллера.

Успех Сэма Уэллера был немедленным и ошеломляющим. Это был самый забавный и самый правдоподобный персонаж английского романа со времен Филдинга. Еще несколько выпусков – и история стала пользоваться такой популярностью, что уже ни о чем другом люди и не говорили. Торговцы называли свои товары именем Пиквика. Если первый выпуск отпечатали в четырехстах экземплярах, то тираж пятнадцатого превысил сорок тысяч. Это был успех национального масштаба.

Книгу с удовольствием читали и серьезные образованные люди, и мелкие лавочники. Некий священнослужитель рассказал г-ну Карлейлю, что, выходя из комнаты смертельно больного, которого только что причастил, услышал, как тот произнес: «Слава богу, наконец-то, что бы там ни случилось, завтра выйдет следующий выпуск „Пиквика“». Впрочем, пользовавшаяся огромным успехом книга служила не только развлечением. Мало-помалу, почти вопреки воле Диккенса, в романе зазвучали и другие ноты, неотделимые от его образа мыслей. Вначале мистер Пиквик казался почти смешным, затем его доброта, его своеобразная сердечная чувствительность стали вызывать непреодолимую симпатию. В нем воплотилась вся нежность английской живописи, весь дух Англии XVIII века, Англии деревенской, наполненной тем детским счастьем, которое англичане находят в простых радостях, наслаждением от огней Стрэнда, от скольжения по зимнему снегу, от вкусных обедов и наивной, немного смешной любви. Можно было догадаться, что автор любит людей, и люди были благодарны ему за это. При этом в книге содержались и элементы сатиры, но эта сатира была направлена против таких отъявленных злодеев, что среднему читателю и в голову не могло прийти отождествлять себя с ними. Средний британский читатель чувствовал, как его душа смягчается, он находил в Пиквике все лучшее, что было в нем самом, и считал, что юмор, не допускающий чрезмерного сближения, дает ему право становиться сентиментальным. За несколько месяцев мистер Пиквик и Сэм Уэллер действительно превратились в английских Дон Кихота и Санчо Пансу. В юном возрасте, с первых шагов в литературе Диккенс приобрел огромную популярность, и поскольку ему довелось страдать, поскольку он был человеком нежным, любящим и одновременно раненным жизнью, он радовался ей, как никто другой.

\* \* \*

Для самого писателя такой быстрый успех у широкой публики имеет как положительные, так и отрицательные стороны. К положительным можно отнести тот факт, что человек, сформировавшийся подобным образом, избегает опасности ожесточиться вследствие испытанного разочарования; обретая уверенность в своих силах, он пишет с очаровательной легкостью, в которой, может быть, кроется один из секретов красоты. Отрицательный же аспект заключается в том, что в дальнейшем бывает очень нелегко отказаться от изысканных удовольствий, приходящих вместе с популярностью. Чтобы нравиться читателям, требуется упрощение – тем большее, чем больше их становится. Именно с этим мы сталкиваемся в больших школьных классах, где легко скатиться к уровню самых посредственных учеников. Слишком читаемый автор может испытать искушение писать для самых посредственных читателей. Данное обстоятельство могло представлять особую опасность для любившего славу и нуждавшегося в финан-

<sup>12</sup> *Хаблот Найт Браун* (псевдоним Физ; 1815–1882) – английский художник и иллюстратор. – *Ред.*

совом успехе Диккенса. Однако в двадцать четыре года слава воспринимается как прелестное приключение, и никогда еще она не доставалась человеку, который в такой мере заслуживал ее.

В период, когда печатался «Пиквик», Диккенс женился. У его жены было несколько сестер, и одна из них, Мэри Хогарт, поселилась с молодоженами. Очень скоро Диккенс осознал, что любит по-настоящему не свою супругу, а эту серьезную и милую семнадцатилетнюю девушку. После свадьбы прошло совсем немного времени, и однажды вечером, когда все трое вернулись из театра, у Мэри внезапно начался непонятный и странный приступ, а спустя несколько часов она умерла. Диккенс страшно горевал; в течение нескольких недель он не находил в себе мужества приняться за работу; публикацию «Пиквика» пришлось прервать. «Могу сказать, – писал он через много лет, – что даже во время прогулки, даже во сне я не в силах избавиться от воспоминаний об этом жестоком испытании, об этом великом горе... Ах, если бы она была сегодня с нами, неизменно веселая, идеальная подруга, понимавшая все мои мысли и сопереживавшая всем моим чувствам, как никто другой в целом мире, думаю, что я не мог бы желать ничего, кроме продолжения такого безупречного счастья». Он решил, что его должны будут похоронить рядом с ней; с памятью о ней Диккенс не расставался до конца жизни. Еще позже он написал: «Я грезил о ней каждую ночь на протяжении многих недель, и эти грезы были всегда полны таким спокойным, таким утешительным счастьем, что вечером, ложась спать, я неизменно надеюсь, что увижу, как ее тень придет повидаться со мной». А в год собственной смерти он отмечал: «Она по-прежнему присутствует в моих мыслях, и память о ней стала для меня чем-то необходимым, такой же неотъемлемой частью моей жизни, как биение моего сердца». Мэри Хогарт оказала огромное влияние на творчество Диккенса. Благодаря ей в воображении писателя возник особый образ – в его книгах будет неизменно возникать очень юная, очень нежная, идеальная женщина.

В творчестве каждого писателя обязательно присутствуют некие постоянные персонажи, с которыми у него возникает сильная эмоциональная связь. В случае Диккенса мы прежде всего имеем в виду образ маленького несчастного мальчика, обреченного на тяжелую жизнь среди враждебно настроенных людей, но ухитряющегося при этом оставаться добрым, и этот маленький мальчик (то есть сам Диккенс) станет вначале Оливером Твистом, а потом Дэвидом Копперфилдом. Затем рядом с ним появляется юная, хрупкая и идеальная девушка, и Мэри Хогарт превратится в крошку Нелл из «Лавки древностей», Агнес из «Дэвида Копперфилда», крошку Доррит из одноименного романа. Так в творчестве Стендаля разными ипостасями одного и того же образа станут Фабрицио, Жюльен, Люсьен Левен, а в творчестве Толстого – Пьер Безухов и Левин. В творчестве каждого автора обязательно присутствует либо некое бесконечно ускользающее «я», либо очаровательный и непостоянный образ нежно любимого существа, а с течением лет переменчивые события жизни наделяют их особыми чертами, позволяющими отличить друг от друга эти последовательные авторские варианты одного и того же портрета.

\* \* \*

Диккенсу и его жене пришлось заново устраивать свою жизнь. К ним переехала другая сестра миссис Диккенс, Джорджина Хогарт, и Чарльз снова принялся за работу. Успех у читателей обеспечивал ему бесчисленные «заказы». Все издатели жаждали получить от него истории, подходящие для публикаций с продолжением, и он начал писать «Оливера Твиста». Эта книга совершенно не похожа на «Пиквика». На сей раз Диккенс не рассказывает о разнообразных и довольно небрежно связанных друг с другом приключениях, он пишет последовательную историю, настоящий роман. Это история маленького мальчика, сироты, который вначале воспитывался в кошмарном работном доме, своего рода Бастилии для бедняков, учрежденной согласно новому Закону о бедных; потом сделался подмастерьем, убежал, связался с ужасными лондонскими разбойниками, но умудрился сохранить чистоту даже в этом окружении. Пер-

вые эпизоды книги представляют собой жесткую сатиру на бесчеловечные черты официальной благотворительности, присущие рабочему дому. Хочу прочесть вам несколько строк, ибо Оливер Твист, просящий «еще немного каши», – это один из образов, составляющих наследие Диккенса, завещанное им каждому англичанину, наделенному воображением. Диккенс объяснил, как уважаемые джентльмены, входящие в совет рабочего дома, придя к заключению, что несчастным слишком хорошо живется в этом доме, потому что там слишком хорошо кормят, решили сократить рацион до ничтожных порций овсяной каши.

«В течение первого полугодия после появления Оливера Твиста систему применяли вовсю. Сначала она потребовала немалых расходов, ибо счет гробовщика увеличился и приходилось непрерывно ушивать одежду бедняков, которая после одной-двух недель каши висела мешком на их исхудавших телах. Но число обитателей рабочего дома стало таким же тощим, как и сами бедняки, и совет был в восторге»<sup>13</sup>.

Именно в этот момент дети, чей аппетит еще труднее укротить, чем аппетит взрослых, посовещались и бросили жребий – кому из них попросить добавку после ужина. Жребий выпал Оливеру Твисту.

«Каша исчезла; мальчики перешептывались друг с другом и подмигивали Оливеру. Он был совсем ребенок, впал в отчаяние от голода и стал безрассудным от горя. Он встал из-за стола и, подойдя с миской и ложкой в руке к надзирателю, сказал, немножко испуганный своей дерзостью:

– Простите, сэр, я хочу еще.

Надзиратель был дюжий, здоровый человек, однако он сильно побледнел. Остолбенев от изумления, он смотрел несколько секунд на маленького мятежника, а затем, ища поддержки, прислонился к котлу. Помощницы онемели от изумления, мальчики – от страха.

– Что такое?.. – слабым голосом произнес наконец надзиратель.

– Простите, сэр, – повторил Оливер, – я хочу еще.

Надзиратель ударил Оливера черпаком по голове, крепко схватил его за руку и завопил, призывая бидла.

Совет собрался на торжественное заседание, когда мистер Бамбл в великом волнении ворвался в комнату и, обращаясь к джентльмену, восседавшему в высоком кресле, сказал:

– Прошу прощения, господа, Оливер Твист попросил еще каши!

Произошло всеобщее смятение. Лица у всех исказились от ужаса.

– Еще каши? – переспросил мистер Лимкинс. – Успокойтесь, Бамбл, и отвечайте мне вразумительно. Так ли я вас понял: он попросил еще, после того как съел полагающийся ему ужин?

– Так оно и было, сэр, – ответил Бамбл.

– Этот мальчик кончит жизнь на виселице, – сказал джентльмен в белом жилете. – Я знаю: этот мальчик кончит жизнь на виселице»<sup>14</sup>.

В то время простые люди в Англии искренне ненавидели рабочие дома, и «Оливер Твист» сделал очень много, чтобы привлечь внимание к недостаткам этих учреждений. Роман в целом, несмотря на несколько шаржированные, немного мелодраматичные эпизоды, получился блестящим, волнующим, и благодаря второй книге слава двадцатилетнего Диккенса утвердилась окончательно.

Одновременно с тем, как подходила к концу публикация «Оливера Твиста», причем ни один из ежемесячно появлявшихся эпизодов не был написан заранее, Диккенс начал публиковать следующую книгу – «Николаса Никльби». Такой подход к делу свидетельствовал о немалой уверенности автора в своих силах и изобретательности; впрочем, в то время все, кто

---

<sup>13</sup> Перевод А. В. Кривцовой. – *Примеч. переводчика.*

<sup>14</sup> Перевод А. В. Кривцовой. – *Примеч. переводчика.*

общался с Диккенсом, отмечали, что, несмотря на невысокий рост, он производил незабываемое впечатление сильного человека. По словам миссис Карлейль, «можно было подумать, что он сделан из стали», а критик Ли Хант<sup>15</sup> отмечал: «Такую потрясающую голову редко можно встретить в светских гостиных! Его жизни и души хватило бы на пятьдесят человек». На первый взгляд Диккенса можно было принять скорее за выдающегося делового человека, за бизнесмена, а не за писателя. Его гениальность сочеталась с великодушием и потребностью творчества, но в нем по-прежнему жил английский мещанин 1838 года, убежденный в том, что успех – это добродетель, и мечтающий о блестящей и беззаботной жизни для себя и своих близких. Впрочем, такая смесь не отвращала благодаря веселому, безудержному задору, который сопутствовал всем этим чертам характера и сглаживал их.

Диккенсу в то время постоянно требовалось быть в движении. Поскольку у него над душой стоял печатник, ожидавший экземпляр новой рукописи, писатель работал по утрам, между завтраком и ланчем. После полудня он обязательно совершал длинные прогулки, пешком или верхом, чтобы встряхнуться после умственной нагрузки и заново приобщиться к реалиям английской жизни, составлявшим смысл его существования. Как только удавалось выиграть немного времени у печатников, он позволял себе день отдыха, то есть день выматывающих физических нагрузок; в таких случаях он отправлял своему другу Форстеру срочное послание: «Отличное утро для прогулки в деревне. Неужели Вы не можете, не в состоянии, не должны, не хотите испытать искушение таким чудесным днем?» Или: «Я ухожу ровно, заметьте, ровно в половине второго. Пойдемте, пойдемте, пойдемте гулять по зеленым тропинкам. Благодаря этому Вы сможете лучше работать целую неделю. Приходите, я буду ждать Вас». Или же: «Вам известно, что у меня не будет никаких возражений против утренней котлетки в сельском трактире? Где именно? Где? В Хэмпстеде? В Гринвиче? В Виндзоре? Где? Ибо что еще можно делать в такой день, как не наслаждаться сельской жизнью?»

Но больше всего он нуждался в ночных прогулках по Лондону; он сохранил такую привычку с детства, и, судя по всему, это было ему необходимо, чтобы питать вдохновение. Диккенса не волновала погода; в туман, в дождь, в снег он бродил по самым странным кварталам, улавливая по пути какие-то фразы, записывая их, подслушивая под дверью одной лавки, приглядываясь к странному убранству другой, идя по пятам за парочкой юных хулиганов. После долгой ночной прогулки, позволявшей возобновить знакомство с «его» Лондоном, утренняя работа казалась совсем не трудной.

Он нуждался только в этом – в насыщенной и простой жизни большого города. Светская жизнь была для Диккенса совершенно бесполезной. Конечно, благодаря успеху он получал тысячи приглашений; его жаждали принимать во всех гостиных; какое-то время он с удовольствием посещал салон леди Блессингтон<sup>16</sup>, но никогда не чувствовал себя там вполне уютно. Диккенс слишком хорошо помнил свое несчастное детство. Стоило ему войти в какую-то гостиную, как его невероятно зоркие глаза утрачивали способность четко фиксировать все окружающее; его зрение искажалось, и он видел в других людях лишь их неприятные черты. Он чувствовал, что должен черпать силы от своих многочисленных читателей, испытывавших те же простые чувства, что и он сам. Их поддержка делала его непобедимым.

\* \* \*

Как правило, в жизни талантливого писателя наступает момент, когда он чувствует в себе способность создавать миры, удерживать на своих плечах вселенную. В этот момент у него

<sup>15</sup> Джеймс Генри Ли Хант (1784–1859) – английский писатель, журналист, издатель и критик. – *Ред.*

<sup>16</sup> Маргарита Гардинер, графиня Блессингтон (1789–1849) – писательница, мемуаристка, хозяйка литературного салона в Лондоне. – *Ред.*

рождаются замыслы, сравнимые по своим масштабам со строительством Вавилонской башни; именно в такой момент какой-нибудь Бальзак набрасывает план «Человеческой комедии» и на этом фундаменте собирается вырезать орнамент из ста «Озорных рассказов». Именно в такой момент какой-нибудь Флобер задумывает произведения вроде «Саламбо» или «Искушения святого Антония». После выхода в свет «Николаса Никльби» Диккенс ощущал себя полубогом.

Ему пришла в голову идея издания, устроенного наподобие старого «Спектейтора» Аддисона, то есть издания, где какие-то вымышленные персонажи почти постоянно сталкивались бы с реальной повседневной жизнью страны. Он выбирал бы героев, которые каждую неделю встречались бы между собой с той или иной целью и рассказывали бы друг другу истории, обсуждали увиденное, говорили о прочитанных книгах.

Каждую неделю два великана, Гог и Магог, встречались бы в Гилдхолле<sup>17</sup> и вели бы беседы в духе «Тысячи и одной ночи», сдабривая их неиссякаемым потоком юмора. «Таким образом, я начал бы, – говорил он, – публикацию серии сатирических статей, которые были бы представлены как переводы некой дикарской хроники и в них описывалось бы устройство правосудия в стране, которая никогда не существовала. Цель этой серии статей, которую я не могу сравнить ни с чем, кроме описания путешествий Гулливера, состояла бы в том, чтобы наблюдать за представителями лондонских и провинциальных судебных властей и никогда не допускать, чтобы эти достойные персонажи оказывались предоставлены самим себе». На первый взгляд, странная миссия для писателя, но нельзя забывать, что Диккенс придавал очень большое значение социальному характеру своего творчества, что в «Оливере Твисте» он критиковал рабочие дома, в «Николасе Никльби» – учителей-тиранов, а самого себя он считал реформатором в той же мере, что и писателем.

Постепенно у него в голове сложился довольно точный план публикации. Центральным персонажем должен был стать старик, мистер Хамфри, живущий в странном доме и относящийся к диковинным часам как к товарищу, с которым приятно проводить долгие вечера. История должна была называться «Часы мистера Хамфри». Внутри напольных часов старик хранил старые рукописи и каждую неделю читал одну из них вслух своим друзьям и соседям.

Именно в такой форме и был выпущен первый номер издания, разошедшийся тиражом 70 000 экземпляров. Но стоило читателям обнаружить, что новая затея их любимого автора не предусматривала публикацию историй с продолжением, как они с разочарованием отвернулись от Диккенса. Продажи второго номера провалились. Диккенс очень расстроился. Внешне он производил впечатление человека из металла, но на самом деле был настоящим неврастеником и мог работать только в атмосфере благожелательности и всеобщей любви. Враждебность критиков настолько ранила его, что он отказался читать их статьи. Пришлось заново завоевывать популярность. В третьем номере он попытался ввести в рассказ старых друзей своей публики – мистера Пиквика и Сэма Уэллера. Но даже это не помогло. Зато одна из историй, под названием «Лавка древностей», которую начал рассказывать мистер Хамфри, сразу восстановила расположение читателей. Диккенс мгновенно понял, что в рассказе, задуманном как простая новелла, можно найти материал для длинного романа и, исполненный чудесной и наивной уверенности, решил окончательно отказаться от истории мистера Хамфри, изменить форму публикаций и превратить их в простой роман с продолжением, по образу и подобию своих первых книг. Вот почему первые главы романа «Лавка древностей», если он напечатан без сокращений, не имеют никакой связи с остальной книгой.

«Лавка древностей» представляла собой трогательное и трагическое повествование, главную героиню которого, маленькую девочку по имени Нелл, окружали жестокие или пугающие персонажи. Чем дольше Диккенс работал над этим романом, тем в большей степени он

<sup>17</sup> Огромные деревянные статуи Гога и Магога, установленные в лондонском муниципалитете Гилдхолл в начале XVIII в.; от лица каждой из них помещено по рассказу в «Часах мистера Хамфри». – *Ред.*

воплощал в образе Нелл памятные черты своей покойной свояченицы. Истинные чувства всегда заразны; никогда еще читательские симпатии не были столь сильны.

Дойдя до середины книги, Диккенс еще намеревался дать ей, как почти всем своим произведениям, счастливый конец. Однако его друг Форстер заметил, что смерть героини в юном возрасте будет гораздо менее банальным поворотом сюжета; таким образом, возраст никогда не испортит это прелестное и чистое создание. Диккенс, хотя и не без сильных опасений, последовал совету друга; согласившись с ним, он сделал все возможное, чтобы оттянуть момент, когда придется взяться за последнюю главу. «Эта смерть, – писал он Форстеру, – отбрасывает на меня ужасную тень, и я с трудом могу продолжать работу. Я еще долго не оправлюсь от нее. Никто не будет оплакивать Нелл так, как я. Это настолько ужасно для меня, что я не могу до конца выразить свое горе. Стоит мне лишь подумать о том, как именно я буду должен написать обо всем этом, и все мои старые раны начинают кровоточить. И Бог знает, что мне предстоит сделать! Когда я думаю об этой грустной истории, мне кажется, что бедная Мэри умерла только вчера».

Эти слова произвели большое впечатление на Форстера, и он ответил Диккенсу письмом, за которое тот впоследствии его поблагодарил: «Когда я, по Вашему мудрому совету, начал размышлять над подобным финалом, я решил попытаться написать текст, который могли бы читать те, кого посетила смерть, и чувствовать при этом умиротворение и утешение. Вчера вечером, после Вашего ухода, я писал до четырех часов утра и закончил эту историю. Мне очень печально думать, что я навсегда расстался со всеми этими персонажами; мне кажется, что я уже никогда больше не смогу привязаться ни к какой группе персонажей».

Книга имела огромный успех, и благодаря ей репутация Диккенса упрочилась. Ему удалось достичь самой искренней задушевности, не растеряв при этом своего природного юмора; редкое и драгоценное сочетание! Я больше не могу перечитывать относящиеся к этому периоду книги Диккенса, не думая о том, что однажды сказал мне великий английский романист Джордж Мур<sup>18</sup>. Мы говорили об Анатоле Франсе. «Да, – сказал мне Мур, – если вам угодно, это большой писатель, но только, понимаете ли, он считает, что жизнь комична... А на самом деле жизнь вовсе не комична, она восхитительна». Не думаю, что Мур был прав в отношении Франса, который прекрасно знал, что жизнь трагична, и назвал свой самый грустный рассказ «Комической историей»<sup>19</sup>. Но полагаю, по самой сути своей мысли Мур был прав. Жизнь одновременно и комична, и трагична, и именно в силу своей двойственности она восхитительна. Между тем Диккенс прекрасно понял грустное изящество человеческой жизни, ее скрытую вуаль, словно затуманенную веселость. Конечно, еще до него эти черты показали другие – например, Стерн или Голдсмит, но он, может быть в силу своего трудного детства, столкнувшегося с жизнью простого народа, оказался в большей степени способным поделиться своими чувствами с целой страной читателей.

## II. Жизнь и творчество (Продолжение)

В 1842 году Диккенсу тридцать лет и он – один из самых известных людей своего времени. В Америке его читают не меньше, чем в Англии. Многие американские читатели мечтают, чтобы он посетил их страну; Диккенса привлекает идея такого путешествия, так как он считает, что в Соединенных Штатах ему предстоит выполнить некую миссию.

В то время между Англией и Америкой не существовало никакого договора об охране авторских прав. Английских писателей буквально грабили, и жаловаться было некуда. Можно

---

<sup>18</sup> *Джордж Огастус Мур* (1852–1933) – писатель, поэт, критик, мемуарист. – *Ред.*

<sup>19</sup> В русском переводе «Театральная история». – *Ред.*



предположить, что успех вселил в Диккенса чрезмерную уверенность в своих силах и он полагал, что стоит ему пересечь океан и разъяснить американцам сложившуюся ситуацию, как все проблемы будут решены.

На первых порах его ждал восторженный прием; Диккенса приветствовали на пристани; на него обрушилась такая лавина писем, что пришлось нанять секретаря, а приглашений присылали столько, что ему пришлось объявить, что он не сможет принять ни одного из них. Поклонники прорывались к нему в гостиничный номер и преследовали буквально до кровати. Вскоре все это стало его раздражать. Единственное, что радовало, – это мысль о том, что хватило нескольких книг, написанных с легкостью, удовольствием, почти играючи, чтобы вызвать такую волну восторга в огромной и чужой стране. Диккенса переполняло изумление, но не тщеславие. Отнюдь, поскольку истинный художник настолько отходит от завершенного произведения, что не принимает на свой счет поднявшуюся вокруг него шумиху. Если он когда-то и испытывал какую-то гордость, то лишь в пылу творчества. «Видя, какой эффект производят эти книги, всю эту суматоху, – писал Диккенс, – я становлюсь скромнее, проще, спокойнее, чем был бы, сидя с пером в руке и только сочиняя их. И если я хорошо знаю свое сердце, будь этих похвал в двадцать раз больше, и то они не подвигли бы меня на какое-то безумие».

Помимо всего прочего, Диккенса шокировали американские нравы. В Америке этому реформатору бросились в глаза те же злоупотребления, что и в Англии: его возмутило рабство; он считал своим долгом выразить протест; при этом он проявил больше благородства, чем компетентности, и ему строго указали на это. В то время как в консервативной Англии можно было свободно говорить о реформах, в демократической Америке свободы слова не существовало. «Я разочарован. Здесь нет той республики, которую я хотел увидеть, здесь нет республики, которую я себе представлял. Какими бы ни были недостатки нашей старой нации, она гораздо выше всего этого».

Что же касается переговоров об охране авторских прав, они не продвигались. Диккенсу отвечали, что американские издатели ни в коем случае не могут заключать договор с английским автором, потому что тогда они лишатся права перекраивать и подгонять романы под вкусы американских читателей... Через два месяца после того, как Диккенс сошел на берег в Бостоне, он писал одному из своих друзей: «Хотя мне очень нравятся некоторые ингредиенты этого огромного блюда, должен признаться, что само блюдо мне не по вкусу». По возвращении он опубликовал весьма жесткие «Американские заметки», плохо принятые американцами.

Каким облегчением после всего этого было оказаться в старой Англии и снова погрузиться в семейные хлопоты! Он начал писать новый большой роман – «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита». На сей раз он несколько расширил круг своих привычных тем. Книга открывалась едкой сатирой на скверную черту характера, которую самые прозорливые англичане называли национальным пороком, – лицемерие. Действие первых глав разворачивается в доме семейства Пексниф, и с тех самых пор мистер Пексниф считается в Англии символом лицемерия. Он не похож на Тартюфа, в данном случае речь идет о лицемерии, при котором за словами симпатии и великодушия скрываются самый жестокий эгоизм и самая ужасная скудость.

«Как мы уже имели случай заметить, мистер Пексниф был человек добродетельный. Вот именно. Быть может, никогда еще не было на свете человека более добродетельного, чем мистер Пексниф; это был человек самого примерного поведения, набитый правилами добродетели не хуже любой прописи. Некоторые знакомые сравнивали его с придорожным столбом, который только показывает всем дорогу, а сам никуда не идет, – но это были враги, так сказать, тень, бегущая от света, вот и все»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Перевод Н. Л. Дарузес. – Примеч. переводчика.

Я хотел бы привести вам несколько реплик из беседы этого добродетельного джентльмена с его двумя дочерьми, Черити и Мерси, чтобы вы могли лучше понять, что такое «тон Пекснифа»:

«— Даже и в земных благах, которыми мы сейчас насладились, — произнес мистер Пексниф, покончив с едой и обводя взглядом стол, — даже в сливках, сахаре, чае, хлебе, яичнице...

— С ветчиной, — подсказала негромко Черити.

— Да, с ветчиной, — подхватил мистер Пексниф, — даже и в них заключается своя мораль. Смотрите, как быстро они исчезают! Всякое удовольствие преходяще. Даже еда мы не можем предаваться слишком долго. Если мы пьем много чая — нам грозит водянка, если пьем виски — мы пьяны! Какая это утешительная мысль!

— Не говорите, что мы пьяны, папа, — остановила его старшая мисс Пексниф.

— Когда я говорю „мы“, душа моя, — возразил ей отец, — я подразумеваю человечество вообще, род человеческий, взятый в целом, а не кого-либо в отдельности. Мораль не знает намеков на личности, душа моя. Даже вот такая штука, — продолжал мистер Пексниф, приставляя палец левой руки к макушке, — хотя это только небольшая плешь случайного происхождения — напоминает нам, что мы всего-навсего, — он хотел было сказать „черви“, но, вспомнив, что черви не отличаются густотой волос, закончил: — ...бренная плоть.

И это, — воскликнул мистер Пексниф после паузы, во время которой он, по-видимому, без особого успеха искал новой темы для поучения, — и это также весьма утешительно!»

Изначально Диккенс намеревался написать на первой станице: «Место действия: ваш собственный дом. Действующие лица: вы сами». Он воздержался от этого, и правильно сделал. Все это было слишком правдиво, чтобы быть хорошо принято.

Возможно, подобная атака на столь распространенное поведение шокировала многих читателей или же слишком сложный сюжет романа их утомил. С самого начала продажи романа шли плохо; рассчитывали, что он, как и предыдущие книги, будет продаваться месячными выпусками; но если «Лавка древностей» вышла тиражом 70 000 экземпляров, то тираж этой книги составил всего 20 000. Это тем более тяготило Диккенса, что он уже привык жить на широкую ногу, детей в семье становилось все больше и он очень нуждался в деньгах. Тогда, начиная с пятого выпуска, он решил отправить своего героя, Мартина, в Америку, надеясь, что описание нового мира возбудит интерес читателей. Эта надежда не оправдалась; так же напрасно он ввел новое действующее лицо — сиделку миссис Гэмп: она говорила на странном жаргоне и строила удивительные фразы, напоминавшие речь Сэма Уэллера. Продажи слегка выросли, но недостаточно, чтобы удовлетворить автора.

Одновременно с завершением работы над «Мартином Чезлвитом» Диккенс начал писать «Рождественскую сказку».

Ничто не могло быть привлекательнее для Диккенса, чем английские рождественские традиции. Основной его идеей, можно сказать, почти единственной его идеей была необходимость большего доверия и большей любви между людьми. Он считал, что эту любовь проще выразить ближе к Рождеству. Ему нравилось веселье, без которого он не представлял себе милосердие. Рождественский обед, омела, индейка, пудинг и пунш, большая семья, собравшаяся на Рождество, — вот это было мило его сердцу. Даже мистер Пиквик становился до конца самим собой, когда на Рождество, в гостях у старого мистера Уордла, начинал играть в жмурки. Сочиняя рождественские истории (после первой истории Диккенс на протяжении пяти лет писал по одной каждый год), писатель использовал два основных сюжета. Первый доставлял ему удовольствие, так как он изображал озабоченных людей, идущих под снегом по дорогим его сердцу улицам Лондона, — носы у них покраснели, свертки не умещаются в руках, но сердца согреваются при мысли о предстоящем наслаждении. Второй сюжет должен был напомнить очень и не очень богатым о том, что Рождество — это не только праздник, когда принято есть

фаршированную индейку и пудинг с изюмом, но также и день примирения, добра, который нельзя достойно отметить, если не помочь беднякам.

Именно об этом повествует «Рождественская песнь в прозе». Перед нами предстает старый скупердй-торговец мистер Скрудж, который, от души презирая смешные праздники, в канун Рождества не позволяет своим работникам уйти домой ни на минуту раньше. Ночью его будят три призрака. Это Дух прошедшего Рождества, Дух нынешнего Рождества и Дух будущего Рождества. Духи проносят его по городу и показывают ему любовь и нежность, царящие в некоторых бедных домах, показывают, к чему приводит жестокость, и в конце концов Скрудж, проникнувшись духом Рождества, становится добрым и великодушным. Книга получилась прелестно-сентиментальной – может быть, на чей-то строгий вкус, даже слишком сентиментальной, – однако невероятно чистосердечной. Автор признавался, что, работая над ней, плакал и смеялся и что, думая о ней, ночами, когда все порядочные люди уже давно спят, бродил по лондонским улицам и прошел пятнадцать или двадцать миль под дождем и снегом. На следующий год появились написанные в том же духе «Колокола»; к третьему Рождеству вышла в свет повесть «Сверчок за очагом».

«Рождественская песнь в прозе» очень понравилась читателям, однако коммерческий успех ее был ниже, чем ожидал Диккенс; после относительного провала «Мартина Чезлвита» это стало для писателя большим разочарованием. Он понял, что теперь не сможет вести в Лондоне тот расточительный образ жизни, к которому привык, и решил на какое-то время уехать и пожить в Европе, вначале в Италии, а затем во Франции – стране, где его никто не знал, где он не был бы обязан принимать гостей и где жизнь в целом была значительно дешевле. Он отправился в Италию с женой, детьми и, естественно, с одной из своячениц.

\* \* \*

Из этой длительной заграничной поездки Диккенс привез много книг, но, что самое любопытное, во всех этих книгах он писал об Англии и о том, что волновало его с юности. Создается впечатление, что стоило этому великолепному наблюдателю выйти за пределы привычной английской атмосферы, как у него пропадало зрение. Иногда в его письмах попадаются прелестные описания французской или итальянской жизни<sup>21</sup>, но когда он пытался вставить в свои книги описание иностранной действительности (например, описание Марселя в начале «Крошки Доррит»), то неизменно делал это от лица какого-нибудь француза или итальянца, чьи образы уже укоренились в английской литературе. Все чаще и чаще у Диккенса обнаруживается неспособность использовать в романах темы, не выношенные и не обдуманые годами, и все чаще и чаще он находит истинное вдохновение, лишь обращаясь к темам своего детства. Кроме того, он открыл в себе еще одну особенность – он не мог работать за городом. Сочинение романа для него было неразрывно связано с бесконечными ночными прогулками по улицам большого города. Написав несколько глав, он внезапно ощущал необходимость узнать мнение своих английских друзей и тогда срывался, ехал ненадолго в Лондон, читал им написанное, оценивал произведенное впечатление и, воодушевленный, возвращался обратно. Стремление получить одобрение превратилось теперь в потребность ощутить непосредственную реакцию на чтение вслух – потребность порой опасную, потому что она подталкивает к желанию произвести эффект, причем эффект драматический.

В Париже он снимал маленький домик маркиза Каstellана на улице Курсель, 48. Как положено всем порядочным англичанам, он посетил парижский мург, Лувр, Версаль, побывал там, где раньше стояла Бастилия, осмотрел тюрьму Сен-Лазар. Он наблюдал за проездом короля Луи-Филиппа, и его очень позабавил префект полиции, ехавший впереди верхом: тот

<sup>21</sup> См. на эту тему: *Floris Delattre. Dickens et la France* (издательство «Librairie Universitaire»). – *Примеч. автора.*

постоянно поворачивал голову то направо, то налево, как кукла из голландских часов, словно бы подозревая в недобрых намерениях все почки на деревьях вдоль Елисейских Полей. Лучшим воспоминанием для Диккенса стала встреча с Виктором Гюго в некоем благородном доме на Пляс Руаяль; действительно, не было еще на свете двух людей, которые могли бы понять друг друга лучше, чем создатели «Отверженных» и «Оливера Твиста».

На протяжении всего пребывания в Париже он работал над новой книгой – «Домби и сын». В «Чезлвите» Диккенс писал о лицемерии; на сей раз он избрал своей мишенью гордыню. Домби – крупный делец, живущий только ради своей фирмы, ее процветание наполняет его непомерной гордостью. Он страстно интересуется своим сыном Полем, но не потому, что любит его, а потому, что он видит в нем преемника. Домби презирает свою прелестную дочь и не обращает на нее внимания. Смерть маленького Поля уничтожит его гордыню, вынудит к смирению и в конце концов, после многочисленных событий, приведет его к дочери. Книга имела успех, и Диккенс снова обрел огромное число верных и удовлетворенных поклонников, в которых так нуждался.

Теперь его книги знали во всех слоях общества. Когда печатался «Домби», Диккенсу пришлось поехать в Лондон, чтобы навестить заболевшего сына. Пожилая экономка в школе, узнав, кем является отец маленького больного, испытала настоящее потрясение. «О боже, сударыня, – воскликнула она, – неужели юный джентльмен там, наверху, – это сын того человека, который сочинил „Домби“?» А на вопрос, что именно так ее удивило, она ответила: «...никогда бы не подумала, что „Домби“ мог *собрать* один человек». – «Однако, – возразили ей, – вы же не умеете читать!» Так оно и было, но эта женщина жила в меблированных комнатах, владелец которых каждый первый понедельник месяца приглашал своих жильцов на чай и читал им вслух ежемесячный выпуск «Домби». «О боже, сударыня, – добавила экономка, – я думала, чтобы *собрать* „Домби“, нужно по меньшей мере три или четыре человека!»

Успех «Домби» позволил Диккенсу вернуться в Лондон. Писателя сразу же захватили разнообразные занятия, не имевшие ничего общего с его книгами. Мы знаем, что его всегда привлекал театр. (Он обладал невероятным талантом имитатора; часто, чтобы позабавить своих детей или друзей, он пародировал актеров или известных персонажей.) Участие в благотворительном спектакле дало ему возможность продемонстрировать свои способности. Вместе с друзьями он поставил пьесу Бена Джонсона<sup>22</sup> «Каждый по-своему». Диккенс выступил в качестве режиссера, директора, машиниста сцены, плотника, уборщика и исполнил главную роль, причем во всех этих качествах показал себя наилучшим образом. Впрочем, он целиком отдавался делу. Он оставался верен своему девизу: «Все заслуживающее называться делом должно быть сделано хорошо». Спектакль получился настолько удачным, что многие благотворительные организации просили повторить его в их пользу. Труппе пришлось отправиться в поездку по провинции, и вся эта суeta плохо отразилась на здоровье Диккенса. У него началась сильнейшая мигрень, он стал хуже видеть. Однако этот увлекающийся человек не остановился, а решил издавать ежедневную газету – «Дейли ньюс». Казалось, он испытывал необходимость нагружать себя все новой и новой работой. Объявление о начале выхода газеты гласило, что Диккенс хочет оставаться свободным от какого бы то ни было влияния, не желает принадлежать ни к какой партии, а газета будет бороться со злом, способствовать благополучию бедных и счастью общества.

Истинно диккенсовская политика! Однако теперь он настолько владел умами читателей, что в какой-то момент даже задумался об издании еженедельника, который назывался бы коротко и ясно – «Чарльз Диккенс». Подобная идея, родись она у кого-то другого, показалась бы смешной; в его случае она представлялась совершенно естественной. Читатели хотели только Чарльза Диккенса, и никого больше; для них он был не просто автором романов, а

<sup>22</sup> Бен (Бенджамин) Джонсон (1572–1637) – английский поэт, драматург. – Ред.

целым институтом, апостолом, другом. На Рождество простые люди со всех концов Англии слали ему овощи, птицу, цветы. Он стал прекрасным живым символом всего лучшего в англичанах – их активности и их доброжелательности.

Спустя три месяца Диккенсу пришлось признать, что он не создан быть издателем газеты, и он оставил ее, но продолжал сотрудничать с «Дейли ньюс». Взамен он основал еженедельник «Домашнее чтение», и этим еженедельником, в отличие от газеты, руководил очень успешно, потому что там публиковались только произведения художественной литературы, а их Диккенс мог оценить по достоинству.

Однако на первом месте для него оставалось собственное творчество, и он уже начал задумываться о новой книге. Его друг Форстер посоветовал написать что-то от первого лица. Совет понравился Диккенсу, он много думал на эту тему и решил на сей раз использовать для сюжета романа события собственной жизни. Мы помним, с каким трепетным страхом Диккенс относился к своим детским воспоминаниям; он не только не делился ими ни с кем, но, казалось, загнал их в самые дальние уголки памяти. Теперь он решил, что, передав свои чувства, сможет получить свободу, и отважился сделать героем нового романа Чарльза Диккенса. Писатель долго подбирал имя своему герою – Коппервуд, Тротфильд, Копперфилд... Когда наконец было выбрано имя Дэвид Копперфилд, Форстер заметил, что инициалы героя – это переставленные местами инициалы самого Диккенса. Писателя поразило это совпадение, и он счел, что так было предопределено свыше.

Стоило Диккенсу преодолеть свою застенчивость, как он с головой погрузился в работу. Всем известно, что в «Дэвиде Копперфилде» рассказывается история жизни маленького мальчика. Отец его умирает, мать выходит замуж повторно за злого мистера Мэрдстоуна. Тот, чтобы избавиться от пасынка, отправляет ребенка в Лондон, в школу, возглавляемую жестоким директором, а потом, после смерти матери, – в учение к виноторговцу, где Дэвид наклеивает этикетки на бутылки. Эта история повторяла, за исключением некоторых обстоятельств (смерть родителей), историю детства самого Диккенса. Кстати, в конце книги Дэвид становится писателем.

Есть в книге еще одно, более загадочное и настолько хорошо спрятанное совпадение, заметить которое мог только сам Диккенс. Дэвид Копперфилд женится на Доре – «девочке-жене», прелестной, но совершенно неспособной вести хозяйство: в этом образе Диккенс воплотил одновременно и воспоминания о своей первой юношеской любви, и неудачный опыт собственного брака. Разница заключалась лишь в том, что Дора умирает и ее место занимает идеальная женщина Агнес; быть может, таким образом Диккенс соединял в воображении свою судьбу с судьбой любимой свояченицы Мэри, так жестоко отнятой у него смертью. Вот в чем состоит одна из самых привлекательных особенностей писательского ремесла – его волшебная сила позволяет нам испытать то счастье, в котором нам было отказано в реальной жизни.

Несчастливая Дора описана со снисходительной нежностью:

«– Ненаглядная моя, – сказал я однажды Доре, – как ты думаешь, имеет ли Мэри-Энн хоть какое-то понятие о времени?»

– А что такое, Доди?

– Дело в том, родная моя, что сейчас пять часов, а мы должны были обедать в четыре.

Дора задумчиво посмотрела на часы и высказала предположение, что они спешат.

– Напротив, любовь моя, – сказал я, взглянув на свои карманные часы. – Они на несколько минут отстают.

Моя маленькая жена подошла, уселась ко мне на колени и провела карандашом линию по моей переносице, что было очень приятно, но все же не могло заменить обеда.

– Не думаешь ли ты, дорогая моя, что тебе следовало бы сделать выговор Мэри-Энн? – сказал я.

– О нет! Я не могу, Доди! – воскликнула она.

– Почему, любовь моя? – ласково спросил я.

– Ах, да потому, что я такая глупышка, а она это знает, – сказала Дора.

Это рассуждение показалось мне настолько несовместимым с любым способом воздействовать на Мэри-Энн, что я слегка нахмурился.

– Ох, какие некрасивые морщинки на лбу у моего злого мальчика! – сказала Дора и провела по ним карандашом, все еще сидя у меня на коленях. Она пососала карандаш розовыми губками, чтобы он писал чернее, и с такой забавной миной принялась трудиться над моим лбом, что я поневоле пришел в восторг.

– Но, любовь моя, послушай...

– Нет, нет! Пожалуйста, не надо! – воскликнула Дора, целуя меня. – Не будь злым Синея Бородой! Не будь серьезным!»<sup>23</sup>

Наиболее удачным в книге следует признать портрет отца Диккенса, предстающего перед читателем в бессмертном образе мистера Микобера. Все, кто был знаком с Джоном Диккенсом, поняли, с кого списан этот очаровательный, забавный, неизменно разоренный, неизменно восстающий из праха, всегда и всем довольный мистер Микобер.

«– Мой дорогой юный друг! – воскликнул мистер Микобер. – Я старше вас. У меня есть жизненный опыт, у меня есть опыт, почерпнутый из затруднений. В настоящее время, пока счастье еще не улыбнулось (должен сказать, что я жду этого с часа на час), я ничего не могу вам предложить, кроме совета. Все-таки мой совет заслуживает того, чтобы ему последовать, поскольку я... ну, одним словом, поскольку я... не следовал ему сам, и теперь... – мистер Микобер, который все время улыбался и сиял, вдруг запнулся и нахмурился, – теперь вы видите перед собой несчастнейшего человека.

– О мой дорогой Микобер! – вскричала его супруга.

– Я говорю: вы видите перед собой несчастнейшего человека, – продолжал мистер Микобер, уже забыв о себе и снова улыбаясь. – Вот мой совет: никогда не откладывайте на завтра то, что вы можете сделать сегодня...

После чего он на минуту призадумался.

– Другой мой совет вы знаете, Копперфилд, – продолжал мистер Микобер. – Ежегодный доход двадцать фунтов, ежегодный расход девятнадцать фунтов девятнадцать шиллингов шесть пенсов, и в итоге – счастье. Ежегодный доход двадцать фунтов, ежегодный расход двадцать фунтов шесть пенсов, и в итоге – нищета. Цветы увядают, листья опадают, дневное божеество озаряет печальную картину, и... и... одним словом, вы навсегда повержены! Как я!

Засим мистер Микобер, желая запечатлеть в моей памяти свою судьбу, выпил с веселым и удовлетворенным видом стакан пунша и стал насвистывать какой-то плясовой мотив».

«Дэвид Копперфилд» оказался самой успешной из всех книг Диккенса. Автобиографический характер романа не остался незамеченным читателями; это лишь повышало их интерес. Диккенс впервые избавился от необходимости придумывать какие-то невероятные обстоятельства и удовольствовался изложением вполне реальных событий. Безусловно, подлинные воспоминания сдерживали игру его воображения.

После «Копперфилда» он уже не просто великий писатель, он – самый великий писатель, он занимает совершенно уникальное положение в Англии, в умиротворенной Америке и даже в Европе, где переводятся его произведения. К этому времени он становится невероятно востребованным. Он приобрел привычку публичных выступлений, и поскольку говорит легко и с чувством, к нему обращаются все благотворительные общества, подыскивающие председателю для своих заседаний. Жизнь Диккенса становится настолько насыщенной, что ему приходится тщательно планировать ее; он по-прежнему встает очень рано, пишет по

---

<sup>23</sup> Перевод А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна. – *Примеч. переводчика.*



утрам, а после полудня гуляет по городским улицам, неизменно стремясь почувствовать себя одиноким в толпе.

Как и в юности, на всех, кто видел его впервые, он производил впечатление скорее успешного делового человека, нежели творца. Жажда действия, жажда развлечений приобрела у него почти болезненный характер. Он ненавидел оставаться один; даже когда он работал, ему важно было знать, что члены его семьи находятся рядом; он хотел встречаться с ними за обедом, советоваться с ними относительно мельчайших деталей. В доме его интересовало все, даже те дела, которые принято считать сугубо женскими. Без его согласия нельзя было вбить ни одного гвоздя. Он был душой любого предприятия, будь то детские игры, театральные постановки, организация званого обеда или соревнований по крикету в деревне; он тратил свои силы с немыслимым пылом. Если в доме заболел ребенок или слуга, он становился лучшим из врачей; Диккенс излучал такую энергию, что ему было достаточно войти в комнату больного, чтобы тот почувствовал себя лучше.

Несмотря на занятость Диккенса семейными и светскими делами, романы выходили из-под его пера один за другим: «Холодный дом», «Крошка Доррит», «Тяжелые времена» – описание жизни рабочих и обвинительная речь против модной экономической философии, книга, в которой можно найти прекрасную, полную символизма сцену: дети мистера Грэдграйнда, человека, поклоняющегося фактам, смотрят в щелочку циркового балагана на мир фантазий. «Крошку Доррит» нельзя назвать одним из наиболее почитаемых романов Диккенса, между тем это очень хорошая книга. В ней описываются любопытные подробности частной жизни в тюрьме Маршалси, а в главах, посвященных министерству волокиты, содержится жесткая сатира на английскую бюрократию.

«В этой книге вы найдете Полипов (так Диккенс называет бюрократов) самого разного возраста и толщины. Полипы бывают толстыми и могущественными, как, например, лорд Децимус Тит Полип, представляющий Полипов в Верховной палате. Есть и мелкие Полипы, заседающие в палате общин, чья роль состоит в том, чтобы формировать общественное мнение возгласами „Ох!“ и „Ах!“, и, наконец, множество Полипов работают в министерстве волокиты. Полипы очень хорошо зарабатывают и все как один работают, чтобы зарабатывать еще лучше и добиться создания новых постов, куда смогут устроиться их родственники и друзья. Они выдают своих дочерей и сестер замуж за политиков, которые таким образом оказываются связанными с Полипами и производят на свет маленьких Полипов, а Полипы-мужчины, в свою очередь, женятся на девушках с хорошим приданым, чтобы обеспечить основательность, власть и славу будущим поколениям Полипов»<sup>24</sup>.

Для любого другого писателя это описание бюрократов, оказывающих невероятно изобретательное сопротивление несчастным, пытающимся получить от них точный ответ, само по себе уже могло бы стать сюжетом романа. Однако Диккенс развивал в одной книге десяток сюжетов, так что «Крошку Доррит» можно сравнить с густым лесом, где тесно переплетаются многочисленные тропинки.

\* \* \*

Между тем избыток работы начинает сказываться на физическом состоянии даже такого могучего человека. Диккенс чувствует, что ему уже не так легко пишется. Он всегда был очень нетерпелив, а теперь его нетерпение становится невыносимым; он не может больше сидеть на одном месте. Его постоянно тянет уехать и работать где-то далеко – на берегу моря, за границей; иногда он даже подумывает об Австралии. «Следующее мое письмо вы получите из Парижа, потом я, может быть, поеду в Бордо; есть у меня мысль переселиться на это лето

<sup>24</sup> Алэн. – Примеч. автора.

в Пиренеи. В целом мои мысли сейчас в беспорядке. Фрагментам новых книг душно в спертom воздухе... Прошлые беды нарастают и грозят задушить меня... Почему стоит мне ощущать себя усталым, как меня, подобно моему бедному Дэвиду Копперфилду, постоянно преследует странное чувство, будто я упустил единственное возможное счастье в жизни и потерял единственного друга и спутника, который когда-либо у меня был? Как это странно – никогда не чувствовать покоя, удовлетворения, постоянно гнаться за недостижимой целью, постоянно ощущать на себе груз сюжетов, и планов, и работы, и забот; разве не ясно, что так и должно быть, ведь толкает тебя к этому некая непреодолимая сила, пока не придет конец пути... В конце концов, лучше идти вперед и терзаться, чем терзаться, стоя на месте. А что касается отдыха, то есть люди, для которых на этом свете его просто не существует. Ах, где ушедшие дни, где все минувшее... Смогу ли я заново обрести то состояние души, в котором пребывал тогда? Может быть, в какой-то мере; как прежде, уже не будет».

Не только работой и усталостью можно объяснить это уныние. Чуть ли не с первых дней брака Диккенс понял, что ошибся в своем выборе. Жена не понимала его, не была создана для него, была так же несчастна, как и он; теперь у них было десять детей, а они все еще не ладили между собой. «Бедняжка Кэтрин и я не были созданы друг для друга, и этому ничем нельзя помочь. И беда не только в том, что она делает мою жизнь тяжелой и несчастной; главное – то, что я порчу ее жизнь, и гораздо больше, чем она мою. Она действительно такая, какой вы ее знаете, – добрая и покладистая, но как супружеская пара мы слишком мало подходим друг для друга. Бог свидетель, она была бы в тысячу раз счастливее, если бы вышла замуж за человека, на меня не похожего; если бы ей только удалось избежать такой судьбы, это все равно было бы лучше для нас обоих. У меня разрывается сердце, когда я думаю, каким несчастьем было для нее, что я оказался на ее пути. Если бы я завтра заболел, стал бы калекой, я знаю, как она горевала бы и как я сам страдал бы оттого, что мы потеряли друг друга. Но стоило бы мне выздороветь, и сразу же между нами встало бы все то же несоответствие характеров; и ничто на свете не помогло бы ей понять меня или сделать нас подходящими друг для друга. Ее характер не соответствует моему»<sup>25</sup>.

Все это было чистой правдой. Однако отношение Диккенса к жене было во многом эгоистичным и несправедливым. При всех своих замечательных качествах, при всей своей доброте он был эгоистом и неврастеником. С художником жить трудно. Чтобы создавать свои миры, ему нужно уйти от мира реального, ему нужно, чтобы этот мир позволил забыть о себе, чтобы настоящая жизнь умолкла; его раздражает малейший шум; он не терпит, если его отвлекают, чтобы задать самые насущные вопросы. Как правило, окружающие относятся к нему со снисхождением и уважением, и это лишь укрепляет его в правомерности подобных требований. Для Диккенса совершенно очевидно, что произведение, которое превозносят столько читателей, которое имеет такую ценность для множества людей, заслуживает того, чтобы вокруг автора царили полный мир и тишина. Писатель убежден в этом, и все читатели готовы его поддержать. Но следует с сочувствием подумать и о сложной ситуации для той, которая должна примирить уважение к творчеству с устройством повседневной жизни. Быть женой писателя ужасно трудно. Задумайтесь о требованиях, которые предъявлял к своей жене Толстой: он хотел, чтобы она сама и вся семья жили в соответствии с его идеями, то есть просто, без слуг, и при этом она должна была быть готова в любой момент принять у себя десяток друзей. Писатель полагал, что вправе во многом упрекнуть свою жену, но можно найти и множество аргументов в ее защиту.

Что касается ситуации Диккенса, она поразительна еще и в силу очевидной доброты писателя – доброты, так прекрасно выраженной в его произведениях и, безусловно, присутствующей ему самому. Однако этой доброте противостояло нетерпение, подпитывавшееся стремительно завоеванным успехом. С двадцатилетнего возраста он преуспевал во всем, он справ-

<sup>25</sup> Перевод И. Г. Гуровой. – Примеч. переводчика.

лялся со всем, и он не допускал мысли о каком-то противодействии. Любое его желание должно было исполняться незамедлительно. Ему захотелось уехать на континент? Это должно осуществиться не через две недели, не через неделю, а завтра. Ему не нравится дом? Он хочет переехать? Значит, надо переехать до конца месяца.

Он еще мог кое-как сдерживаться, пока работа шла легко; вплоть до «Дэвида Копперфилда» материала было предостаточно, а память хранила столько воспоминаний, что, если под влиянием какой-то проблемы, какой-то неприятности ему и случалось оставить идею, на смену ей приходили сотни других. Но начиная с «Крошки Доррит», написанной, когда ему уже исполнилось сорок пять лет, работать стало сложнее. Раньше он никогда ничего не записывал, а теперь стал вести картотеку и искать новые сюжеты, и, естественно, это лишь усиливало его нервозность. Миссис Диккенс вела хозяйство примерно так же, как бедняжка Дора из «Дэвида Копперфилда». При этом Диккенс ни к чему не относился с большей требовательностью, чем к порядку в доме. Во всем, что касалось домашнего хозяйства, великий писатель был невыносим. Он вел себя как настоящий маньяк: он мог начать работу лишь в том случае, если все книги, бумаги и перья на его столе располагались в строго установленном порядке. Когда характеры двух людей настолько различны, любой повод ведет к конфликту.

Повод к окончательному разрыву был весьма незначительным. Дом, о котором Диккенс так мечтал с детства, Гэдсхилл, выставили на продажу; он купил его за тысячу семьсот пятьдесят фунтов; он захотел там жить. А миссис Диккенс не желала покидать Лондон. В конце концов они решили разъехаться. Все уладили миром, без развода; старший сын остался жить с матерью, остальные дети – с отцом, и все прошло бы вполне достойно, если бы Диккенс, раздраженный слухами, распространявшимися по Лондону, внезапно не решил опубликовать в своем журнале длинный рассказ о своих ссорах с женой. Это выглядело некрасиво и вызвало осуждение.

\* \* \*

После переезда в Гэдсхилл жизнь вошла в прежнюю колею, вернулись возбуждение и радость. Диккенс все так же вникал во все домашние дела. Он сам занимался обстановкой дома, и ни одна деталь не ускользала от его внимания. Например, чтобы не нарушать цельного ансамбля библиотеки, он велел замаскировать двери фальшивыми книжными полками и при этом не поленился придумать пародийные названия для муляжей книг. «Ной. Архитектура (в 2 томах)». «Иллюстрированная жизнь кошек (в 9 томах)». «Пять минут в Китае (в 3 томах)». «Иона. Воспоминания о ките». Он с огромным удовольствием принимал участие в украшении комнат дочек. Во время каникул дом наполнялся гостями, а если их приезжало слишком много, то для них снимали комнаты в деревне. Замечательный и гостеприимный хозяин, Диккенс устраивал детям магические представления и сам выступал в роли фокусника<sup>26</sup>; по вечерам гости играли в шарады и ставили пантомимы, и он с поразительным энтузиазмом следил за всеми репетициями.

Можно утверждать, что в хорошие дни в Гэдсхилле чувствовалось присутствие мистера Пиквика в его лучших проявлениях, с его способностью находить счастье в мелочах, любовью к жизни, неизменной доброжелательностью. Наверное, всем доставляло удовольствие наблюдать за Чарльзом Диккенсом, когда вечером первого января он распахивал входную дверь своего дома, чтобы насладиться видом заснеженных полей под луной и послушать, как церковные

<sup>26</sup> «Мгновенное приготовление рождественского пудинга в шляпе задыхающегося джентльмена; превращение горстки монет в морскую свинку; превращение дамского носового платочка в цукаты» – все это, говорила миссис Карлейль, позволит Диккенсу не остаться без куска хлеба, когда его книги перестанут продаваться» (г-жа Пайерон. «Маленький домик в Челси»). – *Примеч. автора.*

колокола возвещают о наступлении нового года. Он стоял там с часами в руке, его окружали дети, все молчали и восхищенно ждали. После первого удара колокола Диккенс произносил: «Счастливого Нового года всем нам. Да благословит нас Бог...», и все начинали обниматься, обмениваться поцелуями и рукопожатиями. Прелестная сцена, совсем в духе Диккенса.

Он приказал построить в саду швейцарское шале, своего рода убежище под деревьями, и там уединялся для работы. Да, в Гэдсхилле все шло замечательно, пока хозяином не овладевало душевное перевозбуждение. Впрочем, скоро настало время, когда это перевозбуждение уже и не проходило.

Все началось с того, что Диккенса попросили выступить с публичной лекцией в пользу детской больницы. Он прочитал отрывок из «Пиквика» – прочитал очень хорошо, его прекрасно встретили, и сборы оказались просто огромными. Нашлось множество антрепренеров, которые сообразили, что перед ними открывается потрясающий новый источник доходов, и предложили Диккенсу организовать гастрольные поездки по Англии и Шотландии с чтением отрывков из его произведений. Многие друзья писателя предостерегали его от этой авантюры. По их мнению, выступление в качестве актера, особенно из-за утрированной мимики, присущей Диккенсу-чтецу, могло нанести ущерб Диккенсу-писателю. В последние годы он сильно состарился, выглядел утомленным, и трудно было представить себе, как он сможет выдержать такой нездоровый образ жизни – длинные переезды днем и ежевечернее чрезвычайное напряжение. И к тому же ради чего? Он не нуждался в средствах; книги приносили ему больше денег, чем он, с его относительно простыми запросами, мог потратить.

Все эти доводы были справедливы, но Диккенс не мог устоять против соблазна. Будучи совершенно не жадным до денег, он ревностно относился к своему времени. Но возможность быстрого обогащения ослепила его. Он с трудом мог удержаться от искушения получить огромную сумму за довольно короткий срок. Впрочем, это было далеко не главным мотивом его поведения. С тех пор как он обрел славу, которая раньше не могла и присниться писателю, его угнетала мысль о том, что эта вполне очевидная слава оставалась чем-то далеким и неосязаемым. Что значит слава для писателя? Это значит, что на его пути вдруг встречается какой-то мужчина или какая-то женщина, которые говорят ему: «Мне так понравилась ваша последняя книга!» Разве это сопоставимо с огромными усилиями, с эмоциями, затраченными при создании книги? Как хотелось бы ощутить более тесную связь, точнее оценить вызванные тобой чувства. Стоило Диккенсу один раз оказаться на сцене, увидеть полный зал, услышать столь приятный для любого чтеца непосредственный, все более громкий смех; стоило ему осознать, что он может своей волей заставить содрогаться и даже плакать это огромное скопление людей, как он почувствовал, что вряд ли отныне сумеет отказаться от этого удовольствия. Теперь он мог осязать свою славу; он осязал ее, когда в Йорке совершенно незнакомая женщина остановила его на улице и сказала: «Мистер Диккенс, позвольте мне дотронуться до руки, наполнившей мой дом столькими друзьями!», когда в Белфасте после выступления к нему подошел старик и попросил: позвольте «пожать вашу руку, мистер Диккенс, и да благословит вас Господь, сэр, не только за свет, который вы зажгли для нас этим вечером, но и за тот свет, которым вы озарили мой дом, сэр, и пусть любовь Господа сопутствует вам на протяжении долгих лет». Законное счастье, скажете вы. Однако чем больше приглашений выступить Диккенс принимал (а он принимал их все больше и больше, иногда по тридцать, по сорок подряд), тем очевиднее становилась грозящая ему опасность.

Как можно работать над книгой, ведя столь беспокойную жизнь? Диккенс не только постоянно находился в пути, но, верный своему девизу «Все заслуживающее называться делом должно быть сделано хорошо», готовился к чтению в то время, когда можно было бы отдохнуть. «Вам даже в голову не придет, как я работал над своими выступлениями, потому что, по мере того как рос их успех, я стремился делать все от меня зависящее, чтобы они стали еще лучше, чем прежде. Я выучил все наизусть... Я сделал смешные эпизоды еще смешнее;

я исправил произношение некоторых слов. Я научился владеть собой. В конце концов я смог стать хозяином положения». Он тем более уставал, что каждый раз полностью выкладывался на сцене. «Придуманные мною истории представляются мне самому настолько реальными, что спустя сотни вечеров я выхожу к этому маленькому красному столику с ощущением абсолютной свежести, и я смеюсь и плачу вместе с моими слушателями, как если бы выступал впервые». Чаще всего он читал «Рождественские повести», эпизод суда из «Пиквика» и описание смерти Поля Домби.

Сохранились записки одного слушателя о том, как Диккенс читал «Рождественскую песнь в прозе»: «Ах этот рождественский обед! Мне казалось, что я наслаждаюсь каждым глотком. Вот двое младших Крэтчитов засунули ложки в рот, чтобы сдержаться и не попросить гуся прежде, чем до них дойдет очередь; вот малютка Тим стучит ножом по столу. А вот и гусь! Я вижу его собственными глазами... О! Пудинг! Пахнет, как в день стирки, как возле трактира, когда рядом кондитерская, а в соседнем доме живет прачка, вот как пахнет пудинг. Мистер Диккенс словно принохивался к пудингу, наслаждался его запахом, и его удовольствие было настолько заразительным, что он мог бы убедить голодных, будто они только что съели этот пудинг целиком».

Вторая опасность заключалась в словах, которые мы только что процитировали: «Я сделал смешные эпизоды еще смешнее», то есть он испытывает желание менять свои старые тексты в угоду театральности, а ведь он и так был более чем склонен писать «по-театральному». И (что еще опаснее) теперь он не может удержаться, чтобы не писать свои новые произведения с оглядкой на возможное чтение перед публикой. Он задумывается над постановкой той или иной сцены, над эффектным окончанием глав, и это сказывается на качестве его текстов.

И наконец, последняя опасность: лучшие из его читателей, те, кто почувствовал себя друзьями Пиквика, Копперфилда и Домби, начинают испытывать разочарование – такое же разочарование, как при встрече с иллюстрированной книгой, когда слишком четко прорисованные образы подменяют образы условные, на основе которых могли бы легче выкристаллизовываться художественные иллюзии. Глубоко символичен случай, когда некий старик, слушавший чтение Диккенса, спросил организатора вечера:

«– Скажите, кто этот человек на сцене?

– Мистер Чарльз Диккенс... – ответили ему.

– Но это же не настоящий мистер Чарльз Диккенс, не тот, кто написал книги, которые я уже столько лет читаю?

– Нет-нет, именно тот самый...

Старик подумал и сказал:

– Ну что же, тогда я могу лишь сказать, что теперь он разбирается в Пиквике не больше, чем корова в глажке сорочек! Во всяком случае, я не так представляю себе Пиквика».

Форстер и другие друзья тщетно предупреждали Диккенса обо всех этих опасностях. Между тем в промежутках между выступлениями он работал и написал еще три великие книги – «Повесть о двух городах», «Большие надежды» и «Наш общий друг».

В «Больших надеждах» к нам возвращается настоящий Диккенс. Пип, наивный ребенок, столкнувшийся с беглым каторжником, и запуганный своей женой Джо Гарджери относятся к числу лучших диккенсовских образов. В этой книге он вновь описывал детство и, боясь повториться, взялся перечитывать «Дэвида Копперфилда»: Диккенс хотел убедиться, что сумел найти нечто новое. «Я тут перечитал всю книгу, – писал Диккенс Форстеру, – и разволновался до такой степени, что ты и представить себе не можешь». Какой свежий и благосклонный взгляд на собственные книги! Тут вспоминается история, рассказанная дочерью Толстого. Однажды писатель вошел в гостиную, когда его жена читала детям вслух главу из «Войны и мира»; он остановился в дверях, вслушиваясь в чтение, а когда жена закончила, торжественно произнес: «Как это прекрасно...» Мне по душе эта честная гордость мастеров,

в которой нет ни грамма тщеславия, ибо тот, кто слушает чтение книги, уже давно перестал быть человеком, написавшим эту книгу.

После «Больших надежд» Диккенс долго колебался, не решаясь приняться за новый роман. Его пригласили выступать в Австралии; это было очень соблазнительно. Теперь, когда работа шла медленно, когда ему было все труднее соединять между собой отдельные элементы книги, он уже не получал прежнего удовольствия от труда. «Я могу заставить свое тело взойти на пароход, я могу заставить себя выйти к столику на сцене и делать то, что я проделывал уже сотни раз, но, учитывая, что мой мозг постоянно забит самыми разными проблемами, смогу ли я вытащить из него какую-то новую книгу? Это уже другой вопрос».

Тем не менее он, пусть и без прежней уверенности в своих силах, сделал первые наброски очередной книги – «Наш общий друг». Он впервые не решился отдать в печать начало романа прежде, чем не написал четыре или пять глав. Он хотел хоть чуть-чуть опередить печатников. «Наш общий друг» изобилует эпизодами, которые с лихвой могли бы обеспечить славу посредственному писателю; прежде всего в нем великолепно показаны нувориши того времени, их своеобразный снобизм, их первые соприкосновения со старой аристократией. Едва завершив работу над романом, Диккенс подписал контракт еще на тридцать выступлений. Он стал плохо спать, каждую ночь ему приходилось принимать снотворное, а ближе к вечеру перед выступлением, не в силах преодолеть оцепенение, вызванное избыточной дозой лекарства, он принимал стимулирующие препараты. Затем выступлений потребовала Америка. Старые обиды были забыты, новое поколение поклонников готовилось встретить Диккенса, ему предлагали огромные гонорары; в конце концов писатель согласился. Он читал в Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии, Вашингтоне. «В Америке люди спали в страшный мороз перед кассами на принесенных с собой матрацах, кельнеры приносили им еду из соседних ресторанов; давка становилась невыносимой. Все залы оказывались малы, и в конце концов писателю в качестве зала для чтения уступили церковь в Бруклине. С амвона читал он приключения Оливера Твиста и историю маленькой Нелли»<sup>27</sup>. Чтобы выдержать это невероятное напряжение, Диккенсу пришлось совсем отказаться от светской жизни. Он проводил дни, лежа на диване, настолько слабый, что ближе к вечеру его одевали слуги. Потом он с трудом выходил на сцену и там изыскивал в себе силы, чтобы в течение часа изображать веселые или грустные эпизоды из романа. После последнего выступления он признался, что еще одного не выдержал бы. Когда Диккенс плыл обратно, к нему явилась делегация от пассажиров с просьбой почтить в гостиную; он ответил, что предпочел бы напасть на капитана, быть закованным в кандалы и остаться в нищете.

Вернувшись в Англию, Диккенс начал готовиться к последнему выступлению. Для него он выбрал несколько эпизодов из «Оливера Твиста», последней должна была стать сцена убийства Нэнси. Готовился Диккенс необычайно тщательно; ему хотелось перейти грань, отделяющую искусство чтеца от актерского искусства; это ему удалось. Сохранился экземпляр текста, на котором он делал заметки относительно своего поведения на сцене. В том месте, где в тексте сказано: «Феджин поднял правую руку и погрозил дрожащим указательным пальцем», на полях значится: «Действие». И в самом деле, Диккенс не проговаривал, а играл эту сцену. Далее на полях помечено: «Murder coming» (приближается момент убийства), и эта пометка, безусловно, напоминает чтецу о том, что его голос должен звучать взволнованно. Впечатление создавалось грандиозное, но после чтения этого эпизода частота пульса Диккенса выросла с 72 до 112, и после такого невероятного усилия у него впервые был отмечен странный симптом: на протяжении нескольких часов он не мог читать целиком вывески на лавках. Нет сомнений, что имело место небольшое кровоизлияние в мозг.

Позволив себе несколько недель отдыха, Диккенс начал работать над новой книгой – «Тайна Эдвина Друда». На читателя, знакомого со всеми сочинениями Диккенса и еще хра-

<sup>27</sup> Стефан Цвейг. – Примеч. автора. Перевод Ф. Зайбея. – Примеч. переводчика.



нящего в памяти образы Пиквика и Копперфилда, эта последняя книга производит странное впечатление. Я не знаю другого случая, показывающего со всей очевидностью, как автор, набираясь мастерства, частично теряет свой природный талант. Тайна хорошо продумана; все декорации на месте; великолепные карикатурные образы рассыпаны по всему роману; но в книге не чувствуется ни былого воодушевления, ни трепета «Оливера Твиста». Кажется, будто Диккенс способен испытывать настоящие чувства, лишь описывая могилы и кладбища, и, судя по всему, это превращается в какое-то наваждение, поскольку действие многих эпизодов развивается то в мастерской мраморщика, то в галерее собора, то во время обсуждения надписи на памятнике.

Месяц спустя, проработав целый день в шале в саду Гэдсхилла, Диккенс вернулся домой незадолго до обеда. Его встретила свояченица. Он показался ей усталым, молчаливым, а когда они сели друг против друга за обеденный стол, она увидела, что он явно нездоров. Внезапно лицо Диккенса искривилось, и она тут же поняла, что могло произойти новое кровоизлияние. «Ступай, тебе надо лечь», – сказала она. «Да, на пол», – отчетливо ответил он и упал. За ночь сознание так и не вернулось к нему, а на следующее утро он умер.

Диккенс скончался довольно молодым, ему было всего пятьдесят восемь лет, и причиной его смерти, без сомнения, стали перегрузки в работе и неумеренная активность. Было бы весьма полезно поразмышлять о тщете жизни, каждая минута которой отдана действию. Диккенс, этот великолепный продукт своего времени, допустил, чтобы его поработил механизм жизни, подобно тому как все человечество в XIX веке сделалось рабом своих открытий. Конечно, чтобы бороться с чудовищами, которых он сам и выпустил на волю, человеку необходим собственный внутренний мир. Однако у Диккенса этого не было. Вся его жизнь проецировалась вовне – в персонажей книг или какие-то поступки. Но я готов поверить, что если у Диккенса и не было скрытого от всех внутреннего мира, то лишь потому, что он, подобно многим глубоко раненным людям, просто не хотел его иметь. Наличие глубокой, сокровенной личной жизни означает постоянное противостояние с самим собой. Диккенс убегал от себя. Он убегал от воспоминаний о неудавшейся семейной жизни, о несчастной большой юношеской любви, о кошмарном детстве. Именно поэтому он так любил шумные улицы и игры; оставаясь в одиночестве, он придумывал болтливых персонажей, заглушавших его собственный голос; когда он не мог ни играть, ни творить, он колесил по свету, спасаясь от самого себя, словно «лошадь, бегущая от своей тени».

Впрочем, будь его сердце более умиротворенным, а жизнь – более счастливой, я не думаю, что он захотел бы покоя. Люди, обладающие опасным даром творчества, почти никогда не могут разумно им распорядиться. Самое страшное и самое прекрасное в ремесле писателя – несомненно, самом восхитительном ремесле на свете – это необходимость держать оборону против сотен миров, которые он хотел бы сотворить, тогда как устройство даже одного из этих миров требует терпения и многих лет жизни. И писатель, чувствуя, что его желания невыполнимы, живет и умирает, измученный работой, восторгаясь своими мечтами и испытывая горькое разочарование в своих произведениях; однако это прекрасная жизнь и прекрасная смерть.

### **III. Диккенс и искусство романа**

Литература, как и одежда, подвержена веяниям моды. Какие-то книги признают блестящими, какие-то – ужасными, и авторов называют замечательными или бездарными не потому, что при знакомстве с ними читатели в действительности получают приятные или тягостные впечатления, а потому, что считают себя обязанными их получать. В определенное время и в определенных кругах мода отвергает любые литературные новшества, а при других обстоятельствах ненужной становится традиционная литература, и большинство людей неуверенных, стесняющихся выражать собственное мнение, соглашаются с навязываемыми извне опре-

деленными критериями, пусть даже они противоречат их внутренним ощущениям, тем более если эти критерии повторяются непрерывно и настойчиво.

При этом любая мода носит преходящий характер. У тех, кому она вынесла суровый приговор, особенно если он несправедлив, есть большие шансы дожидаться, что время обжалует вердикт. В частности, на примере авторов, пользующихся огромной популярностью, таких как Диккенс, можно наблюдать любопытную закономерность – как менялось отношение к ним, прежде чем слава их утвердилась окончательно. Вначале автору, угодившему вкусам широкой аудитории, изменяют утонченные натуры, обескураженные глобальным успехом и испытывающие определенное огорчение оттого, что разделили вкусы большинства читателей. В период с 1840 по 1890 год они ругали Диккенса за слабость психологических портретов персонажей и за вычурность сюжетных линий. «Полное отсутствие любви к искусству! – заявил, например, Флобер. – Он вообще не говорит об этом». И далее: «Невежественный болван... Добряк, конечно, но второразрядный». Затем стадо баранов с готовностью растаптывает то, чему ранее поклонялось; полуграмотная публика считает хорошим тоном рассуждать о том, что Диккенс – это не писатель. Тогда, подчиняясь вечному и неизбежному закону маятника, элита встает на защиту осужденного. Тонкие и изобретательные адвокаты превращают его недостатки в достоинства, и вот уже многочисленные читатели, зашедшие весьма далеко по пути поношений, сворачивают, порой слишком поспешно, на путь безоговорочного поклонения.

Попытаемся отрешиться от этих противоречивых движений души. Послушаем критиков; сравним их наблюдения с нашими наивными читательскими впечатлениями и для начала попробуем более точно определить место Диккенса в истории английского романа.

Что такое роман? Попросту говоря – рассказ о вымышленных событиях. Почему мы нуждаемся в таких рассказах? Потому что мы живем в противоречивом и непоследовательном мире. Мы хотели бы жить в мире упорядоченном, подчиняющемся законам разума; при этом мы чувствуем, что окружены темными силами и неясными страстями. Мы ищем в романе спасительную среду, откуда могли бы черпать эмоции, не испытывая на себе последствий проявления подлинных чувств, а также путь к Судьбе, соответствующей возможностям человека. Таким образом, создается впечатление, что для осуществления этих задач в романе должны содержаться два элемента: с одной стороны, изображение жизни, рассказ, которому мы могли бы верить, хотя бы в то время, пока мы его читаем, ибо без этого мы заскучаем и вернемся к собственным переживаниям; с другой стороны, некая интеллектуальная конструкция, в которой эти естественные образы выстраивались бы в понятном человеку порядке.

Конечно, сочинить правдоподобный рассказ, придумать мужчин и женщин, которые были бы проще и понятнее, чем те, кто нас окружает, и при этом походили бы на них в достаточной мере, чтобы в их существование можно было поверить, – задача не из легких, и писателям долгое время не удавалось ее решить. В начале XVIII века в Англии не существовало романа в полном смысле этого слова. В наибольшей степени на роман походили публиковавшиеся в то время периодические эссе. В небольшом еженедельнике «Спектейтор», выпускавшемся Аддисоном<sup>28</sup>, из номера в номер появлялись одни и те же персонажи, обсуждавшие текущие события; этих персонажей можно сравнить с аббатом Лантенем, аббатом Гитрелем или префектом Вормс-Клавеленом из «Современной истории» Франса.

Однако, несмотря на успех эссе с постоянными персонажами, английские писатели XVIII века и не помышляли о том, чтобы создавать романы в том виде, к которому мы привыкли сегодня, и, безусловно, их останавливали технические проблемы. Нам, изучающим ставшую уже традиционной литературную форму, сложно вообразить, насколько в Англии в XVIII веке было трудно выработать правила, позволившие бы ей существовать. Авторы примитивных романов хорошо описывали чувства и общую картину жизни, однако задача ввода и вывода

<sup>28</sup> Джозеф Аддисон (1672–1719) – английский публицист, драматург, политик. – *Ред.*

персонажей, их объединения в последовательном сюжете казалась им практически невыполнимой. Даниель Дефо нашел своеобразное решение – автобиографический роман, написанный от первого лица. Его герой, например Робинзон Крузо, самолично рассказывал о своих приключениях и старался сделать свой рассказ максимально правдоподобным; иногда, чтобы усилить эффект правдоподобия, автор даже включал в повествование реальные исторические факты и документы.

После него Ричардсон создал жанр романа в письмах, позволявший ему вполне достоверно представлять психологические портреты многочисленных персонажей. Неужели это было так трудно? Да, конечно. Всегда трудно делать то, что не умеешь. Не исключено, что все приемы, которыми мы уверенно пользуемся сегодня, например внутренняя речь, через пятьдесят или сто лет покажутся прелестными архаизмами, такими же неловкими и нелепыми, как перспектива художников-примитивов.

Филдинг сделал для повествования то же, что Ричардсон для психологии. До Филдинга в Англии никто не пытался рассказать современную историю, пользуясь косвенной речью. Филдинг, мастерски освоив этот прием, создал очень свободную, очень простую форму романа, и с тех пор англичане хранят ей верность. Путь английского романа не был прямым как стрела: Вальтер Скотт уклонился в сторону историческую, Голдсмит и Стерн – в сторону юмористическую и сентиментальную. Именно в этот момент и появился Диккенс; жанр романа в младенческом состоянии, нетребовательные читатели и огромный объем еще не описанного материала буквально ждали Диккенса. Посмотрим же, что он сделал, в чем его упрекают и что можно ответить критикам. Мы ждем от него повествования, которое могло бы заинтересовать человеческое воображение, то есть повествования правдоподобного, достаточно близкого к естественности, чтобы стать ее заменой в наших глазах, но в то же время художественного, то есть упорядоченного в соответствии с требованиями разума.

\* \* \*

*Первая претензия:* противники Диккенса упрекают его в недостаточно проработанной композиции романов. «Сравните, – говорят они, – невероятную тщательность, например, Флэббера, пунктуальность, с которой он готовит план своего произведения, его неустанную работу над деталями и их ревизию – с удивительным методом Диккенса, который пишет к заданной дате, никогда не имеет возможности перечитать книгу целиком, потому что начало ее уже опубликовано, а конец еще не написан, и, что самое главное, настолько лишен чувства правды, что неизменно готов переделать книгу в угоду читателям. Как может современный писатель преподносить нам героя, настолько плохо прорисованного в воображении автора, что ему можно менять характер, если того пожелает публика?» А между тем Диккенс делал это неоднократно.

Так, Уолтер Гей в «Домби» поначалу вызывал симпатию. После выхода в свет первого эпизода Диккенс писал Форстеру: «Что касается мальчика, который появляется в последней главе первого выпуска, то я думаю обмануть все ожидания, которые может внушить эта глава о его счастливой роли в романе и в судьбе героини, и показать, как он постепенно и естественно от любви к приключениям и мальчишеского легкомыслия дойдет до безделья, распущенности, бесчестия и гибели. Короче говоря, я покажу это обычное, заурядное, грустное падение, которое мы так часто видим в окружающей нас жизни, раскрою его философию, когда покладистая легкомысленная натура не может противостоять соблазнам, и покажу, как добро постепенно превращается в зло. <...> Как Вы думаете, можно это сделать, не рассердив читателей?»<sup>29</sup> Любопытное письмо: оно показывает, с одной стороны, до какой степени Диккенс, приступая к публикации книги, считает себя хозяином положения и полагает, что развитие

<sup>29</sup> Перевод И. Г. Гуровой. – Примеч. переводчика.

сюжета зависит от него, но при этом обращает на себя внимание последняя фраза, ибо, придумав этот прекрасный сюжет, он задается важным вопросом: «Как Вы думаете, можно это сделать, не рассердив читателей?» Не раздражать читателя, дать ему то, что он просит, удовлетворить его в любых обстоятельствах – вот что является основной заботой Диккенса. И в этом конкретном случае он, без сомнения, решил, что читатель может разозлиться, а поэтому выбрал самый простой путь, оставив Уолтера Гея честным человеком.

В том же «Домби», когда дело доходит до смерти Поля, тронувшей самого автора так, что он целую ночь, рыдая, бродил по улицам Парижа, Диккенс все же не забыл доставить удовольствие читателю. «Мне кажется, что в первой главе (выпуска) должны быть Поль и Флоренс, и приятное впечатление от счастливого маленького мальчика должно сохраняться у читателя до того момента, пока не настанет время увидеть его смерть. Поэтому я намереваюсь устроить Полю каникулы и показать его при слабом и мирном свете (как раз в этот момент он зарождается в моем сознании), который, как я надеюсь, создаст это приятное впечатление».

Мы уже упоминали о ситуации с Мартином Чезлвитом, которого Диккенс в пятом выпуске отправил в Америку просто потому, что продажи стали падать; о крошке Нелл, умершей потому, что этого пожелал Форстер, а не потому, что это предусматривалось планом произведения; но самым примечательным можно считать случай мисс Моучер. Мисс Моучер – героиня «Дэвида Копперфилда», увечная особа, задуманная как гротескная злодейка; Диккенс, как и Гюго, питал особый интерес к подобным образам. Увы, Диккенс почти полностью списал ее внешность с некой несчастной дамы, с которой был хорошо знаком. Настоящая мисс Моучер прочитала первые выпуски и написала ему очень грустное письмо. Диккенс с ужасом осознал, какую обиду нанес бедняжке, и ответил, что очень раскаивается, что вовсе не хотел вывести ее в этом образе, что, безусловно, позаимствовал у нее какие-то внешние особенности, что все его персонажи в той или иной мере воплощали в себе черты многочисленных реально существующих людей; что, несмотря на все это, чувствует, как оскорбил ее, и готов это исправить; что изначально намеревался сделать этот персонаж отрицательным, но теперь, хотя это и сложно, переделает его и у читателя останется очень «приятное впечатление» от мисс Моучер. И содержание тридцать второй главы полностью противоречило главе двадцать второй.

Точно так же Диккенс изменил Скимпола из «Холодного дома», потому что тот был слишком похож на Ли Ханта. Концовку «Больших надежд» он переделал по совету лорда Литтона<sup>30</sup>. Впервые Диккенс решился было закончить свой роман на грустной ноте; Литтон порекомендовал сохранить верность оптимистичным выводам, к которым привыкли читатели, и тот послушался. Критики 1890 года негодовали: «Как? Писатель, задумав книгу, создав свои образы, имея свою точку зрения на жизнь, вдруг ставит себя в зависимость от того, что подумает посетитель читальни!» И снова, оценивая Диккенса, критики вспоминали Флобера.

Сочинения Диккенса портило не только желание понравиться читателю, но и его снисходительное, слишком легкое отношение к собственному делу. Если он не мог найти развязку для того или иного сюжета, он прибегал к самому простому способу – придумывал какое-то совпадение. Казалось, этот почитатель сказок «Тысячи и одной ночи» не отдавал себе отчета, что роман – не волшебная сказка. Если Оливер Твист случайно знакомится на улице Лондона с пожилым джентльменом, то этот джентльмен непременно оказывается родственником, которого герой искал долгие годы. Если Стирфорт возвращается в Англию из своего путешествия с Эмили, то шторм выбрасывает его корабль именно на берег в Ярмуте и волны выносят его тело к ногам Дэвида Копперфилда, который по чистой случайности именно в этот день решил съездить в Ярмут.

И все эти приемы волшебных сказок обязательно присутствуют в концовках романов Диккенса, в этих действительно счастливых финалах. Перечитайте последнюю главу «Дэвида

<sup>30</sup> Эдуард Булвер-Литтон, 1-й барон Литтон (1803–1873) – английский писатель, политик. – Ред.

Копперфилда». Все персонажи, перенесенные в Австралию, чудесным образом избавляются от своих горестей и исцеляются от своих недостатков. Малютка Эмили, пережившая такие несчастья, занимается хозяйством, и это идет ей на пользу. Она терпелива, ее любят все – и молодые, и старики. Миссис Гаммидж, которая в Англии только и делала, что брюзжала и вспоминала покойного супруга, подобрела, у нее исправилось настроение, и она перестала поминать старика. Мистер Микобер заплатил все долги; теперь он стал Уилкинсом Микобером, эсквайром, богатым джентльменом, мировым судьей округа. Никто не забыт. В начале книги мы встречаем некоего мистера Мелла, бедного учителя, дурно одетого, потрепанного, он утешает свою матушку, живущую в доме престарелых, и играет ей на флейте. К концу читатель полностью забывает мистера Мелла, но Диккенс вспоминает о нем в «судный день», и Дэвид, читая в австралийской газете описание обеда в честь мистера Микобера, обнаруживает, что за столом председательствовал доктор Мелл, замечательный директор колледжа. В последней главе все персонажи книги получают заслуженную награду, все они должны быть спасены. «Непростительная ошибка автора – отнять у нас образ вечного мистера Микобера, который, пока существуют книги и читатели, так и продолжал бы с разочарованным видом варить свой лимонный пунш и наблюдать за выражением лиц своих друзей, когда миссис Микобер рассуждает о финансовом положении и выгодах торговли углем, или есть орешки из бумажного пакета, ожидая, пока не случится что-нибудь хорошее»<sup>31</sup>.

Иногда даже, в последний момент, когда глава уже была сдана в печать, Диккенс испытывал какую-то неудовлетворенность. Когда последнюю главу «Домби» отпечатали, Форстер, занимавшийся гранками, получил от находившегося во Франции Диккенса срочное послание по поводу собаки, игравшей во всей истории совершенно незначительную роль: «Я вдруг сообщил, что забыл о Диогене. Не можешь ли ты вставить его в последнюю главу? После слова „любимый“ можете вставить „кроме Диогена, который состарился“ – или же, на самой последней странице, после слов „а с ними двое детей, мальчик и девочка“, вы можете вставить: „И старая собака обычно трусит следом“. Сделай, как сочтешь лучше». Стремление к окончательной справедливости, картина, где все хорошие персонажи стоят по правую руку автора, а плохие – по левую, наверное, должны были бы внушить нам большую симпатию к Диккенсу-человеку, но на самом деле, как отмечают критики, лишь вызывают раздражение против Диккенса-писателя. Можно сказать, что это своего рода предтеча появившейся много позже уродливой сентиментальности кинематографических развязок, в угоду которой Саламбо в конце фильма выходит замуж за Мато. Если бы Диккенсу пришлось писать окончание «Евгении Гранде», то на последних трех страницах старик-отец сделался бы образцом щедрости; если бы он завершал «Красное и черное», то старый кюре Шелан обвенчал бы Жюльена и мадемуазель де Ла Моль в ходе пышной церемонии в церкви Верьера, в присутствии мадам де Реналь.

Может быть, у нас есть основания полагать, что мир искусства, призванный увести человека из реальной жизни, отвлечь от реальных горестей, имеет право быть более оптимистичным? Увы, нет. Утешение искусством по природе своей более утонченно и более глубоко. Грустный роман может утешить лучше, чем веселый. И что самое главное, произведение искусства может оказывать воздействие лишь при условии, что мы верим в него; верить же в диккенсовские сюжеты очень нелегко.

*Вторая претензия:* как уверяют противники Диккенса, его персонажи выглядят деревянными, слепленными кое-как, их характеры не меняются с первой страницы книги до последней и при этом описаны весьма схематично. Мистер Микобер готовит пунш и ждет каких-то событий. Толстый слуга мистера Уордла в «Пиквике» сонлив, больше о нем ничего не известно, и этого постоянного желания спать достаточно, чтобы стать персонажем романа Диккенса. А дру-

<sup>31</sup> Элис Мейнел. – *Примеч. автора.* Элис Мейнелл (1847–1922) – английская поэтесса и эссеистка, автор эссе «Диккенс как писатель» (1899). – *Ред.*

зя мистера Пиквика? Мистер Тапмен влюбляется в каждую встречную юбку; мистер Уинкль неизменно уверен, что может преуспеть в любом виде спорта, но неизбежно терпит поражение. Часто тот или иной персонаж существует только благодаря словам-паразитам. Сэм Уэллер сопровождает каждое высказывание нелепыми сравнениями; мистер Дик рассуждает о Карле Стюарте.

«Он подмечает малейшие, вполне материальные проявления духовной жизни и через них, при помощи своей замечательной карикатурной оптики, наглядно раскрывает весь характер. <...> Школьного учителя Крикла он наделяет слабым голосом, так что тот с трудом выдавливает из себя слова. И вы уже заранее чувствуете страх детей перед этим человеком... Руки Урии Гипа всегда холодные и потные»<sup>32</sup>.

Все правильно, скажете вы, но чем тогда объяснить, что деревянные персонажи превратились в образы, прочно закрепившиеся в сознании целого народа? Как получилось, что имена Пекснифа, Микобера, Барнакля стали для англичан такими же нарицательными, как имена Гарпагона, Альцеста или Тартюфа для французов? «Очень просто, – отвечает мистер Льюис<sup>33</sup> (друг Джордж Элиот и один из самых яростных критиков Диккенса), – дайте ребенку деревянную лошадку и немного конского волоса, чтобы сделать ей гриву и хвост; его вовсе не смутит тот факт, что лошадка не двигает ногами, а едет на колесиках; и в эту деревянную лошадку, которую можно тянуть за собой, он будет верить больше, чем в прекрасную картину с изображением лошади». Можно сказать, что образы людей у Диккенса деревянные и стоят на колесиках, и точно так же, как деревянная лошадка удовлетворяет эмоциональные потребности ребенка и его склонность к фантазированию, игрушечные персонажи Диккенса, по мнению мистера Льюиса, удовлетворяют среднего читателя.

Характер каждого персонажа романов Диккенса отличается цельностью, это или абсолютно добрый, или абсолютно злой человек; в них нельзя найти ни следа того тревожащего смешения качеств, из-за которых в реальной жизни в умах лучших людей иногда рождаются дурные намерения, а в душах преступников таятся чистые чувства (вспомним, например, балзаковского Вотрена или Терезу Декейру Мориака). Диккенс показывает нам либо святых, либо чудовищ. Среда, образование, сопутствующие события не играют никакой роли. Ребенок вроде Оливера Твиста, сирота, выросший в приюте под присмотром жестоких учителей, не знавший в жизни ничего, кроме дурного обращения, а затем попавший в компанию лондонских воров, сохраняет чистую ангельскую душу и ранимость и, оказавшись среди людей с тонкой душевной организацией, сразу же чувствует себя как дома. Крошка Доррит, родившаяся и получившая воспитание в тюрьме, обладает всеми человеческими, если не небесными добродетелями. Диккенс и сам понимал, насколько характерам его персонажей не хватает гибкости; в письме к Форстеру, дающем представление о том, с чего будет начинаться «Домби», можно найти такую примечательную фразу: «Во втором выпуске все персонажи станут лет на девять-десять старше, но это мало что изменит в их характерах». А когда в конце книги он по чистой случайности исправляет преступника или смягчает жестокое сердце, это преобразование происходит внезапно, как если бы персонаж действительно был деревянной куклой, изображающей эдакого двуликого бога Януса, и его резко повернули к нам другим лицом.

Особенно слабо удались Диккенсу женские персонажи. Более или менее правдоподобны только Дора в «Дэвиде Копперфилде» и, может быть, миссис Гарджер. Когда Диккенс хочет показать идеальную женщину, например Агнес в «Дэвиде Копперфилде» или Доррит, он создает совершенно невероятный образ, без малейших недостатков. Женщины у него почти всегда глупы и невыносимы, они вмешиваются в жизнь мужчин лишь для того, чтобы говорить какую-то совершенную чушь. Собственный опыт общения с женщинами у Диккенса был

<sup>32</sup> Стефан Цвейг. – *Примеч. автора*. Перевод Ф. Зайбея. – *Примеч. переводчика*.

<sup>33</sup> *Джордж Генри Льюис* (1817–1878) – английский философ и критик. – *Ред.*

крайне неудачным. «Поэтому в его книгах мужья относятся к женам с огромным, просто-таки немислимым терпением, хотя и не без законной внутренней иронии, но, несмотря на всю проявляемую к этим женщинам снисходительность, они отличаются отвратительным характером и злоязычием. Может показаться, что главное впечатление, которое супружеская жизнь оставила у Диккенса, – это пронзительный голос, преследующий несчастного мужа с утра до вечера во всех уголках дома (от кухни до рабочего кабинета и спальни), выражающий нечто неразумное и непоследовательное. Неудивительно, что среди читателей Диккенса всегда преобладали мужчины»<sup>34</sup>. Создавая образы юных девиц, писатель, без сомнения, вдохновлялся воспоминаниями о Мэри Хогарт, умершей в семнадцать лет и оставшейся в его памяти чем-то невыразимо прелестным; или же перед нами возникают молодые девушки из «Пиквика», то есть крайне вульгарные особы, позволяющие поцеловать себя с глупым хихиканьем; нельзя не поражаться тому, что у замечательного старого мистера Уордла такие дочери. Чувствуется, что девушки, с которыми Диккенс сталкивался в молодости, принадлежали к самым бедным и даже грубым слоям общества, а впоследствии он уже не попытался исправить сложившееся у него впечатление.

Ибо мы снова и снова будем возвращаться (и, может быть, именно в этом и кроется тайна неполноценности диккенсовских персонажей) к тому, что для Диккенса мир не изменялся с тех пор, как ему было двадцать лет. В результате ему всегда удавались описания тюрем, жилищ должников, школ, но при этом большая часть окружающей действительности для него словно и не существовала. Удивительно, но во вселенной Диккенса нет ни армии, ни морского флота, ни парламента. В «Тяжелых временах» он попытался показать крупного промышленного магната и рабочего, и трудно вообразить себе что-то более неправдоподобное и плоское, чем разговор этих двух персонажей. Мистер Домби – богатый коммерсант, у которого, судя по всему, нет никаких устремлений, кроме сохранения торговой фирмы «Домби и сын». Это немного куца идея. Что касается аристократов, о них упоминают лишь для того, чтобы высмеять, а все разговоры о них ведутся в такой нарочито сатирической манере, что сама сатира полностью утрачивает смысл.

Итак, деревянные персонажи, к тому же их недостаточно, явная неспособность описать современную жизнь – вот из-за чего творчество Диккенса рискует быть сведено к своего рода огромному сентиментальному и юмористическому кукольному театру.

*Третья претензия:* в своих романах Диккенс неизменно ставит какую-то моральную задачу, он хочет что-то обличить, он хочет атаковать пороки: в «Домби» – гордыню, в «Чезлвите» – лицемерие, в «Крошке Доррит» – скупость. Такое бичевание пороков относится скорее к области комедии, поскольку моральные (носящие социальный характер) переживания людей, объединенных в некую группу, гораздо сильнее, чем переживания отдельного читателя, но в то же время они совершенно противоречат самой сути романа. Писатель-романист вырывает читателя из мира, где тому приходится действовать и, как следствие, делать выбор и принимать решения; читатель будет перенесен в мир, где станет просто наблюдателем. Нет ничего лучше для писателя, имеющего собственную философию жизни, чем позволять ей проявляться в сюжете и в персонажах романа, но морализаторство неприемлемо для современного художника. Толстой велик в «Войне и мире» или в «Анне Карениной», однако это величие несколько меркнет в «Воскресении», где он слишком очевидно искажает картину мира, чтобы навязать нам нравственные выводы. Стендаль не навязывает свою мораль ни Фабрицио, ни даже Жюльену Сорелю. Вот еще один конфликт между методами Диккенса и современным восприятием.

Наконец, *последняя претензия:* эти чересчур схематичные персонажи объединены некой мелодраматической интригой. Дать определение мелодраме довольно сложно, но, без сомне-

<sup>34</sup> Джордж Гиссинг. – Примеч. автора.

ния, это драма, в которой события не предопределяются божественным провидением или психологией, а явно придумываются автором, чтобы удивить и растрогать зрителя. В этом Диккенс, безусловно, повинен, и, все чаще идя на поводу у своей склонности к театральности, он лишь усугубляет эту вину. Нам все время слышится оркестровое тремоло, предваряющее появление на сцене предателя, и по мере того, как автор уступает натиску мелодраматизма, то есть склонности к пафосу ради пафоса, он уступает и натиску сентиментальности, то есть склонности не к естественным проявлениям чувств, а к проявлениям чувствительности ради чувствительности. Читатель не может противостоять постоянной угрозе своему душевному спокойствию, и ему делается неуютно. Он взволнован, потому что он человек, а заставить человека плакать можно, рассказав ему о смерти ребенка или защемив ему какие-то нервы, но при этом у достаточно тонко чувствующего читателя возникает ощущение, что с ним обошлись нечестно, и, прочитав, например, описание смерти маленького Поля в «Домби», он расстроится и закроет книгу.

Таково обвинение. Послушаем теперь защиту.

\* \* \*

На защиту Диккенса со всей силой встает Честертон<sup>35</sup>, и его основной аргумент состоит в демонстрации ничтожности критики по сравнению с величием творчества критикуемого. «Пессимистов, бранящих мир, подстерегает неудача. Они начинают с радостного чувства, что лучше создали бы луну или солнце, но, к печали своей, ощущают в конце концов, что им вообще не под силу создать их. Человек, смотрящий на бегемота, склонен счесть его грубой ошибкой природы, но вынужден признать, что, по счастью, не способен на такие ошибки. Мы не нанесем критике ущерба, как и не возвеличим ее, сказав, что судить литературное творчество тоже очень трудно»<sup>36</sup>. Очевидно, что, когда речь идет о гении, восхищение более безопасно, нежели поношение. И блестящая аргументация господина Честертон заставляет нас смиренно признать, что, даже если он ошибается, наша никчемность не позволяет нам ошибаться с таким блеском. Однако между бегемотом и романом существует важное различие, ведь бегемот – это творение природы, а роман – творение человека, и нам никогда не удастся создать бегемота, тогда как написать роман мы, может быть, сумеем, а из этого следует, что критиковать бегемота совершенно бесполезно, тогда как поиск законов, определяющих красоту романов, вполне способен принести пользу. Поэтому попытаемся, чтобы восхититься в полной мере, рассмотреть одну за другой все претензии, высказанные в адрес Диккенса, и понять, насколько они справедливы и насколько ошибочны.

*Первая претензия:* нам говорят, что композиция романов Диккенса плохо проработана. Это правда; читая Диккенса, мы страдаем от огрехов композиции. Слишком большое количество интриг, бессмысленно усложненные взаимосвязи между этими интригами приводят к тому, что становится почти невозможно следить за сюжетом романа, пока мы его читаем, и вспомнить этот сюжет после того, как книга уже прочитана. Все новые и новые персонажи, фрагментарные диалоги, отсутствие общей линии... Я только что перечитал «Крошку Доррит» и «Большие надежды», но я не в состоянии подробно рассказать вам, о чем там идет речь.

Следует, однако, в первую очередь заметить, что мы, французы, бесконечно более требовательны к таким деталям, нежели любой другой народ в мире. Точно так же, если вы возьметесь сравнивать Париж и Лондон, вас поразит четкость рисунка Вандомской площади, площади Согласия или площади Звезды, резко контрастирующая с беспорядочным устройством, например, Трафальгарской площади; а если вы станете сравнивать самые великие произве-

<sup>35</sup> Гилберт Кит Честертон (1874–1936) – английский писатель. – Ред.

<sup>36</sup> Перевод Н. Л. Трауберг. – Примеч. переводчика.



дения французской и английской литературы, вы сразу же заметите, что условный Шекспир далеко не так строго придерживается правил и канонов, как условный Корнель. Я не хочу сказать, что выдающиеся произведения английской литературы лишены ясной композиции, но их композиция выстроена с определенной свободой, что лишь украшает ее. По моему мнению, с этой точки зрения обеим литературам есть чему поучиться друг у друга, есть что позаимствовать друг у друга; истина кроется в некоем чередовании влияний, в устранении тех излишеств, в которые иногда впадает и та и другая литература. Английской литературе грозит опасность превратиться в невразумительную путаницу, французской – скатиться к абстрактным схемам, хорошо прорисованным, но довольно пустым.

При этом, безусловно, очень плохо, когда человек, не способный сочинять романы по определенным законам композиции, хочет этим заниматься, и именно поэтому, защищая Диккенса, я хотел бы выделить два периода в его творчестве. Если говорить о его дебюте, то я безоговорочно встаю на сторону писателя. Мне совершенно безразлично, что «Пиквик» был написан без всякого предварительного плана. «Пиквика» можно, безусловно, отнести к бегемотам, он существует, и это – все, что от него требуется. Личность и характер героя составляют единое целое. Но позже, когда Диккенсу захотелось выстраивать заумные интриги, все сразу испортилось. Дело в том, что Диккенс притязал на владение законами композиции; он выверял мельчайшие детали своих сюжетов; в результате они оказывались настолько механически выстроенными, что, как говорят, Эдгар По, следивший за романами Диккенса и понявший ход его мыслей, смог предсказать развязку одной из этих интриг сразу после выхода первого отрывка романа. Эта сложная и хитроумная машина, оттолкнувшись от случайной встречи и приведя в движение огромное количество персонажей, в конце концов доставляла нас к неизбежному счастливому финалу.

Сохранилось письмо Диккенса Форстеру по поводу композиции «Домби»; из него можно понять, с какой невероятной тщательностью писатель относился к подготовке всех возвращений персонажей, всех описаний чувств, как следил за взаимосвязью событий. Там, где хватило бы одной интриги, он придумывал десять. Каждая описана в мельчайших подробностях. Диккенс не мог полагаться на воображение читателей. Он считал, что все, даже самое очевидное, должно быть сказано. Сегодня мы приходим в ужас от подобной навязчивости, быть может, потому, что современный читатель привык больше читать и, как следствие, ему легче сотрудничать с писателем. Кстати, отметим любопытный факт: у Диккенса остался незаконченный роман – «Тайна Эдвина Друда», и по своей композиции эта книга превосходит все остальные. Многие англичане задавались вопросом, чем мог бы закончиться этот роман, но для современного французского читателя такой вопрос просто не стоит: для него это единственная завершенная книга Диккенса.

Теперь поговорим о персонажах. Помните, в чем состоял упрек? Деревянные персонажи, которых можно узнать по характерной фразе или привычке, при этом их внутренний мир никогда не подвергается глубокому анализу. На этот упрек мы можем ответить очень подробно. Прежде всего найдется ли писатель, который не ограничивается именно таким, внешним описанием своих персонажей второго плана? В любом великом романе, даже у Стендаля, даже у Бальзака, даже у Толстого, есть герои (иногда их много), чей внутренний мир и психология являются предметом нашего пристального внимания, а есть персонажи второго плана, своего рода наброски на заднике сцены. Вспомните флюберовского месье Омэ; разве этот персонаж прописан лучше, чем мистер Микобер? Да, мистер Микобер постоянно говорит о своем пунше, но ведь и месье Омэ постоянно рассуждает о своих склянках с лекарствами. Мы могли бы без труда спародировать речи одного и высказывания другого, и если образ мистера Микобера не развивается на протяжении всего романа, то и месье Омэ не менее статичен, да таким он и должен быть. Короче говоря, в любой великой книге есть персонажи двухмерные и трехмерные. Когда рисовальщик делает набросок на листке бумаги, его не упрекают за то, что он нарисо-

вал фигуру, ходить вокруг которой невозможно. Любое искусство предполагает условность, а роман, в частности, предполагает условность второстепенных персонажей – в их случае читателю достаточно силуэта.

И эта условность совершенно правомерна, она даже необходима для того, чтобы роман мог в какой-то мере воспроизвести реальную жизнь, ибо разве в реальной жизни мы можем сказать, что знакомы с внутренним миром всех известных нам людей? Напротив, такое встречается крайне редко. Если мы попытаемся описать наших знакомых, то окажется, что в большинстве случаев у нас сложился именно их двухмерный образ. Мы можем процитировать какие-то их высказывания, повторить за ними какой-то жест, иногда можем попытаться понять ход их мыслей, но даже это случается очень редко. Кстати, противники Диккенса несколько непоследовательны, ведь в случае Пиквика они упрекают писателя в прямо противоположном грехе и критикуют Пиквика, потому что, будучи довольно забавным персонажем в начале книги, к концу он становится трогательным и почти святым. Диккенс прекрасно ответил на этот упрек в предисловии ко второму изданию книги: «В реальной жизни поначалу на нас обычно производят впечатление особенности и странности человека, и, лишь познакомившись с ним ближе, мы начинаем узнавать лучшую его сторону».

Однако, если сравнивать персонажей Диккенса с персонажами, например, Бальзака и тем более Стендаля, следует признать, что они отличаются друг от друга по самой своей природе. В общих чертах я мог бы сказать, что персонаж Диккенса представляется мне героем скорее комедии, чем романа. Он более абстрактен, более упрощен. Даже имена подходят для персонажей комедий: мистер Пексниф, мистер Пиквик, миссис Гэмп – эти имена заставляют вспомнить Тартюфа и Диафуаруса, а не Фабрицио дель Донго или Евгению Гранде. Это уже не просто рисунки, о которых мы только что говорили и которые имеют полное право быть плоскими, – это карикатуры. Диккенс вовсе не случайно дебютировал в сотрудничестве с карикатуристом; на протяжении всей жизни писателя именно карикатуристы иллюстрировали его книги, и ему нравилось работать с ними. Даже его самые святы, самые ангелоподобные персонажи тоже в чем-то карикатурны; как справедливо отмечает мисс Мейнелл, это карикатуры на небесных существ, но небесные карикатуры все равно подразумевают деформацию.

Я произношу слово «карикатура» без малейшего негативного подтекста. Карикатура – это искусство. Хогарт, Гаварни, Форен – великие художники. Роль искусства состоит в том, чтобы давать нам ясную картину природы; карикатура же – это устойчивая деформация, которую вносит в природу человеческий разум. Таким образом, она представляет собой прежде всего стиль – при условии, что в ней присутствуют некоторая свобода и целостность. Присмотритесь к персонажам Гаварни, и вы поймете особенность его деформации, абсолютно не похожей на деформации Форена<sup>37</sup>, и именно поэтому оба они – художники. Точно так же существует деформация Диккенса, и она имеет все права на существование. И совершенно очевидно, что персонажи Диккенса стали восприниматься как типичные выразители традиций страны именно в силу своей стилизации.

Если на что-то и можно жаловаться, если на что-то и жалуется современный читатель, так лишь на то, что эта карикатура, это упрощение мешает нам поверить в персонажей книг Диккенса в той мере, в какой мы желали бы. Мы настолько привыкли получать информацию о чувствах, о внутреннем мире героев наших романов, что нам очень трудно смириться с внутренней обделенностью диккенсовских персонажей. Диккенс сообщает нам о фактах; он не описывает порывы души. Впрочем, подумайте, в какое время и в каком месте творил Диккенс. Начало XIX века, особенно в Англии, не было периодом бурного расцвета духовной жизни. Люди много действовали и мало рассуждали, тем более в слоях общества, которые описывал Диккенс, то есть на нижних ступенях социальной лестницы. Например, как мы отмечали,

<sup>37</sup> Поль Гаварни (1804–1866), Жан-Луи Форен (1852–1931) – французские графики-иллюстраторы. – Ред.

Диккенса упрекали в том, что женщины в его романах невыносимы, но можно с уверенностью утверждать, что женщины этого класса в то время были очень плохо образованны, весьма некультурны и довольно вульгарны. Вспомним также и о том, что постичь сложный английский характер куда труднее, чем характер любого другого народа. Англичане – целомудренная нация; они не готовы открывать свои чувства. Чтобы найти их третье измерение, чтобы обойти вокруг, требуется много времени и особая задушевность; а у Диккенса времени не было; если у него и имелись друзья, то это были мужчины вроде Форстера, с которыми он вместе работал. Принимая их у себя, Диккенс придумывал тысячи игр, чтобы их развлечь; этот человек нуждался в движении, а не в тайных признаниях. Откуда он мог черпать материал для тщательного анализа страстей? И надо понимать, что если мы находим в его книгах слишком много чудачков, то лишь потому, что их было великое множество и в самой Англии: их появлению способствовали более изолированный, по сравнению с Францией, образ жизни и менее сплоченное общество.

Сказав все это, учитывая извинения самого Диккенса, поспешим добавить, что он вовсе не нуждается в них: даже если некоторые его персонажи и в самом деле карикатурны, то другие, например Бетси Тротвуд, вся семья Пексниф и маленькая женушка Дора, правдоподобны в не меньшей степени, чем персонажи других романов.

Например, всем известно утверждение, что Диккенс никогда не умел описывать светское общество, что ему совершенно не удаются ни аристократы, ни богатые мещане. Это неверно; может быть, их образы искажены под влиянием далеко не милосердных чувств, которые испытывал по отношению к ним писатель, однако его сатира часто бывала жесткой и справедливой, а его психологические заключения – верными. Даже сегодня нельзя не признать актуальность описания четы нуворишей – мистера и миссис Вениринг и их отношений с бездельником-аристократом Твемлоу в романе «Наш общий друг».

«Супруги Вениринг были самые новые жильцы в самом новом доме в самом новом квартале Лондона. Все у Венирингов было с иголочки новое. Вся обстановка у них была новая, все друзья новые, вся прислуга новая, серебро новое, карета новая, вся сбруя новая, все картины новые; да и сами супруги были тоже новые – они поженились настолько недавно, насколько это допустимо по закону при наличии новехонького, с иголочки младенца; а если б им вздумалось завести себе прадедушку, то и его доставили бы сюда со склада в рогожке, покрытого лаком с ног до головы и без единой царапинки на поверхности.

Ибо все в хозяйстве Венирингов было натерто до блеска и густо покрыто лаком – начиная со стульев в приемной, украшенных новыми гербами, и нового фортепьяно в нижнем этаже и кончая новой пожарной лестницей на чердаке. И это бросалось в глаза не только в убранстве дома, но и в самих хозяевах: поверхность везде еще немножко липла к рукам и сильно отдавала мастерской.

Чета Вениринг являлась источником постоянного смутения для одного безобидного предмета обеденной сервировки, который именовался Твемлоу. Как близкий родственник лорда Снигсворта, он пользовался большим спросом, и обеденный стол во многих домах просто невозможно было себе представить без Твемлоу.

Мистер и миссис Вениринг, например, составляя список гостей, всегда начинали с Твемлоу, а потом уже прибавляли к нему и других приглашенных, словно доски к раскладному столу... Иногда стол составлялся из Твемлоу и шести прибавлений, иногда из Твемлоу и десяти прибавлений; и чем больше прибавлений делалось к Твемлоу, тем дальше он оказывался от середины стола и тем ближе либо к буфету на одном конце комнаты, либо к оконным гардинам на другом.

...Вечно тяготившая и мучившая Твемлоу загадка таилась в невозможности решить вопрос, самый ли он старый друг Венирингов или самый новый. Так, Твемлоу впервые встретился с Венирингом в своем клубе, где Вениринг не знал еще никого, кроме человека, кото-

рый их представил друг другу. Вскоре после этого Твемлоу получил приглашение отобедать у Венирингов – и отобедал, среди гостей был и клубный друг Вениринга. Вскоре после этого Твемлоу получил приглашение отобедать у клубного друга – и отобедал: в числе гостей был и Вениринг. кроме него, на обеде присутствовали: Член Парламента, Инженер, Плательщик Национального Долга, Поэма о Шекспире, по-видимому все совершенно незнакомые с Венирингом. Однако вскоре после этого Твемлоу получил новое приглашение на обед к Венирингам, специально для встречи с Членом Парламента, Инженером, Плательщиком Национального Долга, Поэмой о Шекспире, и за обедом сделал открытие, что все они самые близкие друзья Вениринга и что их жены, которые тоже присутствовали на обеде, являются предметом нежнейших попечений и сердечных излияний миссис Вениринг»<sup>38</sup>.

Вам может показаться, что это несколько сурово – обвинять в неспособности описывать светское общество человека, чьи произведения и спустя пятьдесят лет остаются настолько близкими к правде.

\* \* \*

Перейдем теперь к спору довольно общего характера, к вечному спору между реализмом и идеализмом. Период наибольшего отрицания творчества Диккенса пришелся на эпоху натурализма. Эту эпоху, возводившую на пьедестал способность тщательно копировать мельчайшие детали природы, не мог не раздражать писатель, бесконечно искажавший природу во имя некоего оптимистичного полукомичного-полутрогательного идеала, по образу которого он хотел строить жизнь. И Диккенс прекрасно понимал, насколько он искажает действительность.

В начале романа «Тяжелые времена» появляется инспектор, ужасный инспектор, который приезжает в школу для бедных детей и спрашивает ребятишек, стали бы они оклеивать комнату обоями с изображениями лошадей.

«– Придется мне объяснить вам, – сказал он, – почему вы не стали бы оклеивать комнату изображениями лошади. Вы когда-нибудь видели, чтобы лошади шагали вверх и вниз по стене? Известен вам такой факт? Ну?

– Да, сэр! – закричали одни.

– Нет, сэр! – закричали другие.

– Разумеется, нет, – сказал джентльмен, бросив негодующий взгляд на тех, кто кричал „да“. – И вы никогда не должны видеть то, чего не видите на самом деле, и вы никогда не должны думать о том, чего у вас на самом деле нет. Так называемый вкус – это всего-навсего признание факта. Теперь я вам задам еще один вопрос. Допустим, вы захотели разостлать в своей комнате ковер. Стал бы кто-нибудь из вас класть ковер, на котором изображены цветы?

К этому времени весь класс уже твердо уверовал в то, что на вопросы джентльмена всегда нужно давать отрицательные ответы, и дружное „нет“ прозвучало громко и стройно. Только несколько голосов робко, с опозданием ответило „да“ – среди них голос Сесси Джуп.

– Ученица номер двадцать, – произнес джентльмен, снисходительно улыбаясь с высоты своей непререкаемой мудрости. – Итак, ты бы застелила пол в своей комнате или в комнате твоего мужа – если бы ты была взрослая женщина и у тебя был бы муж – изображениями цветов? А почему ты бы это сделала?

– Потому, сэр, что я очень люблю цветы, – отвечала девочка.

– И ты поставила бы на них столы и стулья и позволила бы топтать их тяжелыми башмаками?

– Простите, сэр, но это не повредило бы им. Они бы не сломались и не завяли, сэр. Но они напоминали бы о том, что очень красиво и мило, и я бы воображала...

---

<sup>38</sup> Перевод Н. А. Волжиной и Н. Л. Дарузес. – *Примеч. переводчика.*

– Вот именно, именно! – воскликнул джентльмен, очень довольный, что так легко достиг своей цели. – Как раз воображать-то и не надо. В этом вся суть!

Никогда не пытайся воображать. Вы должны всегда и во всем руководствоваться фактами и подчиняться фактам, Забудьте само слово „воображение“. Вы не топчете настоящие цветы, – стало быть, нельзя топтать цветы, вытканые на ковре. Так не бывает, чтобы четвероногие ходили вверх и вниз по стенам комнаты, – стало быть, не нужно оклеивать стены изображениями четвероногих. Это и есть новейшее великое открытие. Это и есть признание факта. Это и есть вкус»<sup>39</sup>.

Ни в одном другом тексте нельзя найти лучшего ответа тем, кто упрекает Диккенса в неправдоподобии его персонажей. Мистеры Пиквики не встречаются в природе, следовательно, вы не должны встретить мистера Пиквика в романе. Никогда ни один живой человек не разговаривал так, как мистер Микобер, следовательно, мистера Микобера следует изгнать из искусства. Логика абсурдна в той же мере, что и логика школьного инспектора. Мне представляется, что в отношении идеализма и реализма следовало бы занять следующую позицию: «Мы не требуем, чтобы искусство давало нам абсолютно точную картину реальной жизни. Иначе лучшим видом живописи была бы фотография, а самым великим романом стал бы стенографический отчет о заседании суда присяжных. Напротив, мы хотим, чтобы искусство переносило нас в мир, настолько далекий от реальности, что в нем мы могли бы избавиться от забот, связанных с действием, с принятием решения, с ответственностью. Вот только для того, чтобы мы могли погрузиться в этот мир, остаться в нем, чтобы силы этого мира хватило на несколько мгновений борьбы с реальностью, чтобы, в конце концов, час чтения мог исцелить нас от настоящего горя, нужно, чтобы мир, созданный художником, обладал объективной убедительностью. Нельзя, чтобы, согласившись на определенную степень вымысла (а хороший читатель готов согласиться почти с любым вымыслом), примирившись с ним, мы в результате внезапно почувствовали себя изгнанными из этого мира из-за случайного изменения тональности или угла зрения автора. Мы не просим художника хранить верность реальности, мы просим его не изменять *своей* реальности. Кто стал бы доказывать, что действие комедий Мюссе происходит в реальном мире? Но они разворачиваются в идеальном мире, где мы можем жить; в этом мире Камилла отвечает Пердикану в духе самого Пердикана, а Аббат, Валентин, Дядюшка и Сесиль – это слегка карикатурные образы, доведенные до точно определенного уровня. Разве кто-то назовет реальным мир «Сказок» Гофмана? Или мир Эдгара По? Или мир Жерара де Нерваль?»<sup>40</sup> Но разве кто-то скажет, что мир «Принцессы Клевской»<sup>41</sup> – это не что иное, как великолепная стилизация? А если говорить о чем-то более современном – неужели вы придаете сколько-нибудь важное значение правдоподобию или неправдоподобию романов Достоевского? Нет, важно лишь существование определенной атмосферы романов Достоевского, и важно, чтобы, погрузившись в эту атмосферу и научившись в ней дышать, мы внезапно не почувствовали бы, что изменившаяся тональность выталкивает нас наружу. Значение имеет некий аромат Мюссе, аромат мадам де Лафайет<sup>42</sup>, нечто особенное, личное, однородное, что дает нам ощущение общности, потому что в конечном счете все события проецируются именно через цельную личность, через автора, и если автор как-то искажает события, то это искажение всегда остается одинаковым. Так вот, в случае Диккенса сомнений быть не может: существует аромат Диккенса, вкус Диккенса. Мы легко узнаем любые двадцать строчек Диккенса среди всего многообразия английской литературы. Каждый раз, когда, открыв один из его романов,

<sup>39</sup> Перевод В. М. Топер. – *Примеч. переводчика.*

<sup>40</sup> Жерар де Нерваль (наст. имя Жерар Лабрюни; 1808–1855) – французский поэт, писатель, переводчик. – *Ред.*

<sup>41</sup> «Принцесса Клевская» – исторический роман, анонимно опубликованный в Париже в 1678 г.; автором называют мадам де Лафайет. – *Ред.*

<sup>42</sup> Мари-Мадлен де Лафайет (1634–1693) – французская писательница, автор ряда романов и новелл, мемуаристка; считается автором романа «Принцесса Клевская» (1678). – *Ред.*

мы обнаруживаем какие-то улицы Лондона, какие-то туманы, через которые пробивается свет экипажей или свет магазинных витрин, какие-то деревенские дома, где люди наслаждаются вкусной едой и невинными шутками, какие-то темные кварталы, где за закрытыми дверями могут происходить странные события, мы испытываем смешанное чувство нежности, стремления к уюту и страха; именно это чувство переполняло маленького Диккенса, когда он шел домой с фабрики, ел свой пирожок за два цента, с ужасом думал о ворах и с надеждой и радостью – о будущем, когда он, быть может, станет хозяином Гэдсхилла; он смог связать с этим чувством восприятие того времени, и именно это чувство сделало его единственным персонажем, стать которым мечтает каждый писатель, – создателем нового мира.

Говоря о Диккенсе как о профессиональном романисте, мы можем сделать следующий вывод: конечно, некоторые из его особенностей хотелось бы изменить. Бесконечная озабоченность моралью может разрушить художественный вымысел. Нам понравилось бы, будь его персонажи более восприимчивыми, более глубокими, ведь в его время такие персонажи уже существовали; достаточно вспомнить творчество Элиот, Мередита, Джейн Остин. Нам все это понравилось бы, но вспомним образ, предложенный Честертоном, и не будем уподобляться человеку, который смотрит на бегемота, на весенний пейзаж, на солнце и луну и хочет, чтобы они выглядели немного иначе. Диккенс был Диккенсом, точно так же как Бальзак был Бальзаком. Обойдем же с уважением эти величественные памятники, а потом, получив удовольствие от их подробной оценки, насладимся чистой радостью любви к ним.

#### IV. Философия Диккенса

*Философия Диккенса* – парадоксальное заглавие, ибо если в творчестве Диккенса и отсутствует какой-то элемент, то, на первый взгляд, это именно философия. У Диккенса не было идей. Он написал «Историю Англии» для детей; создается впечатление, что она и написана ребенком. Все беды всегда шли от королей и от церкви; простые люди только и ждут, чтобы их оставили в покое, тогда они будут счастливы. Король Иоанн – «жалкое животное», король Генрих VIII – «пятно жира и крови на истории Англии». Средние века, со всеми их добродетелями, многочисленными изобретениями и со всем весельем, представлены Диккенсом как жуткая череда пыток и преследований. Политические декорации, в которых разыгрывается действие всех его романов, не меняются от книги к книге: «На заднем плане – замок и виселица; на переднем плане – огромный белокрылый ангел, парящий над сиротой возле открытой могилы»<sup>43</sup>.

Он ненавидит старинные и некоторые новые институты, но не в состоянии указать, чем их следовало бы заменить. Его политические идеи искренне филантропичны, но имеют отрицательную направленность. Надо уничтожить долговые тюрьмы, надо уничтожить дома для бедных, надо уничтожить плохие школы. Но что должно быть вместо них? Как кормить бедноту? На какой основе создавать хорошие школы? Диккенс ничего не знает об этом. Надо быть добрым, этого достаточно. В глубине души он смертельно боится любого законодательства и испытывает доверие к частной благотворительности добрых «диккенсовских» героев. «Спаситель общества, по его мнению, – это человек с добрым сердцем и большим состоянием, который сильно меняет мир вокруг себя, чтобы облегчить жизнь бедняков». Румяный старый джентльмен, раздающий золотые монетки и наполняющий бедные комнатухи фруктами и красивыми игрушками, – вот его утопия, утопия вполне в духе 1830-х годов.

Он даже не сформулировал идею равенства, ибо подлинная любовь к равенству заключается в том, чтобы быть справедливым по отношению ко всем людям, даже к тем, кому судьба предназначала родиться королями или богачами. Если вы ведете себя с прачкой не так веж-

<sup>43</sup> Сантаяна. – *Примеч. автора.*

ливо, как с леди, это будет грубейшим, возмутительным нарушением равенства, однако таким же грубым нарушением равенства станет и менее вежливое отношение к леди, чем к прачке, а Диккенс идет на это нарушение вполне осознанно.

Его религиозные воззрения отличаются простотой; они изложены в письме, которое он написал своему сыну, отправлявшемуся в Австралию: «Никогда никого не обманывай в сделках и никогда не обращай жестоко с людьми, которые от тебя зависят. Старайся поступать с другими так, как ты бы хотел, чтобы они поступали с тобой, и не падай духом, если они не всегда оправдывают твои ожидания. Для тебя будет гораздо лучше, если следовать величайшему из установленных нашим Спасителем правил не удастся другим, чем если это случится с тобой. Я дал тебе с собою Новый Завет – по той же причине и с той же надеждой, которая заставила меня написать для тебя его переложение, когда ты был ребенком; потому что это лучшая из всех книг, которые когда-либо были или будут известны миру; и еще потому, что излагает лучшие из всех правил, какими может руководствоваться человек, стремящийся быть честным и верным долгу. Когда твои братья один за другим уезжали из дому, я писал каждому из них те же слова, которые сейчас пишу тебе, и заклинал их руководствоваться этой книгой, отложив в сторону все человеческие толкования и измышления. Ты, конечно, помнишь, что дома тебе никогда не докучали религиозными обрядами и пустыми формальностями... тем яснее поймешь ты теперь, что я торжественно внушаю тебе истину и красоту христианской религии в том виде, в каком она исходит от самого Христа, а также что невозможно далеко уклониться от истинного пути, если смиренно, но усердно ей следовать. Еще одно лишь замечание по этому поводу. Чем глубже мы это чувствуем, тем меньше мы расположены об этом распространяться. Никогда не отказывайся от полезной привычки молиться по утрам и вечерам. Я никогда от нее не отказывался и знаю, как это утешает»<sup>44</sup>.

Это прекрасное письмо. Думаю, что в нем содержится почти все, что можно сказать о религиозной философии Диккенса. «Ему неведомо все ужасное наследие теологических споров, так удручавших великое множество людей». Ему претят все запреты, накладываемые ограниченным пуританством на невинные радости. Возьмем, например, разговор Скруджа с Духом Рождества в «Рождественской песни в прозе», где Скрудж выговаривает Духу за то, что тот лишает бедняков всех радостей в седьмой день недели, намекая тем самым на ужасные воскресные дни в Англии.

«— Я? – вскричал Дух.

— Ну прости, если я ошибся, но это делается твоим именем или, во всяком случае, от имени твоей родни, – сказал Скрудж.

— Тут, на вашей грешной земле, – сказал Дух, – есть немало людей, которые кичатся своей близостью к нам и, побуждаемые ненавистью, завистью, гневом, гордыней, ханжеством и себялюбием, творят свои дурные дела, прикрываясь нашим именем. Но эти люди столь же чужды нам, как если бы они никогда и не рождались на свет. Запомни это и вини в их поступках только их самих, а не нас.

Скрудж пообещал, что так он и будет поступать впредь»<sup>45</sup>.

Что же касается научных идей и зарождавшихся в то время противоречий между наукой и религией (Диккенс жил в одно время с Дарвином), то они, судя по всему, его никогда не занимали. С этой точки зрения любопытно сравнить Диккенса с его современниками. Достаточно вспомнить, что этот человек жил в период, когда выдающиеся деятели – Пиль, Дизраэли, Гладстон<sup>46</sup>, обладавшие нетипичными для этой страны интеллектуальным уровнем и мощью, пред-

<sup>44</sup> Перевод М. И. Беккер. – *Примеч. переводчика.*

<sup>45</sup> Перевод Т. А. Озерской. – *Примеч. переводчика.*

<sup>46</sup> Роберт Пиль (1788–1850), Бенджамин Дизраэли, 1-й граф Биконсфильд (1804–1881), Уильям Юарт Гладстон (1809–1898) – английские государственные деятели; в разное время занимали пост премьер-министра. – *Ред.*

лагали новые доктрины английских партий, и задуматься над тем, как мало следов оставили эти великие битвы идей в творчестве Диккенса, насколько он, несмотря на все эти битвы, оказался не способен вложить в уста кого-либо из своих персонажей последовательную политическую доктрину, и нам останется лишь удивляться тому, что он сумел пережить эту великую эпоху, сохранив такую наивность и простоту ума, подобно маленькому ребенку, который, послушав споры великих ученых, тут же возвращается к своим играм и забывает все услышанное.

Но хотя у Диккенса не было вовсе или было очень мало абстрактных идей, это не означает, что он не имел своей концепции устройства мира и что мы, читатели, не находим в его книгах некую картину этого мира. Художник почти всегда предлагает концепцию мира безотносительно идей. Разве мы, увидев несколько картин Коро, не поймем, каким был мир Коро – этот чистый, ясный и (в не самых лучших своих проявлениях) сказочный мир, искренний и честный, настолько прозрачный, что, если мы составим на основе картины этого мира свое представление о человеке Коро, а потом прочтем жизнеописание художника, мы увидим, что он примерно такой, каким мы себе его представили? Разве мы не имеем ясного представления о мире Рембрандта, мире Ватто или, если говорить о музыке, о драматичном и героическом мире Бетховена, о нежном (немного чересчур) мире Шуберта, о таинственном, презрительном и пресыщенном мире Дебюсси?

Если художнику и музыканту удастся представить нам свою философию лишь в сочетаниях оттенков и звуков, насколько же легче должно это получаться у писателя, сочетающего в своем произведении характеры и события. Следовательно, у нас есть право спросить: что такое мир с точки зрения Пиквика? В чем состоит смысл жизни в понимании Диккенса? Недавно молодой критик, г-н Рамон Фернандес<sup>47</sup>, опубликовал книгу, озаглавленную «Послания»; в ней он пишет о «Послании Бальзака», «Послании Мередита», подразумевая под этими названиями те своеобразные, адресованные человечеству манифесты, идеологические и жизненные программы, из которых, пусть иногда и не напрямую, состоит творчество романистов. Зададимся же вопросом: как через Пиквика, через Копперфилда, через Оливера Твиста, через бесчисленное множество юмористических или трагических персонажей мы можем заглянуть в Послание Диккенса?

\* \* \*

Если, прочитав все произведения Диккенса, мы попытаемся забыть все это огромное количество персонажей и событий и попробуем выделить два или три основных впечатления, перекрывающие все остальные и в каком-то смысле задающие тон, я, наверное, приберегу бы для себя прежде всего некоторые эпизоды из «Рождественских повестей».

Представляя себе вселенную Диккенса, я вижу на переднем плане городские улицы в рождественское утро, где стоял «хороший крепкий мороз и на улице звучала своеобразная музыка, немного резкая, но приятная, – счищали снег с тротуаров и сгребали его с крыш, к безумному восторгу мальчишек, смотревших, как, рассыпаясь мельчайшей пылью, рушатся на землю снежные лавины... Небо было хмуро, и ни сам город, ни климат не располагали особенно к веселью, и тем не менее на улицах было весело – так весело, как не бывает, пожалуй, даже в самый погожий летний день, когда солнце светит так ярко и воздух так свеж и чист... Причина этого таилась в том, что люди, сгребавшие снег с крыш, полны были бодрости и веселья. Они задорно перекликались друг с другом, а порой и запускали в соседа снежком и весело хохотали, если снаряд попадал в цель, и еще веселее – если он летел мимо. В курятных лавках двери были еще наполовину открыты, а прилавки фруктовых лавок переливались всеми цветами радуги. Здесь стояли огромные круглые корзины с каштанами, похожие на облаченные

<sup>47</sup> Рамон Фернандес (1894–1944) – французский писатель, литературный критик. – Ред.



в жилеты животы веселых старых джентльменов... Здесь были яблоки и груши, уложенные в высоченные красочные пирамиды. Здесь были гроздья винограда, развешенные тароватым хозяином лавки на самых видных местах, дабы прохожие могли, любуясь ими, совершенно бесплатно глотать слюнки... А бакалейщики! О, у бакалейщиков всего одна или две ставни, быть может, были сняты с окон, но чего-чего только не увидишь, заглянув туда!.. И мало того, что инжир был так мясист и сочен, а вяленые сливы так стыдливо рдели и улыбались так кисло-сладко из своих пышно разукрашенных коробок... И покупатели то и дело натыкались друг на друга в дверях и забывали покупки на прилавке, и опрометью бросались за ними обратно, и совершали еще сотню подобных промахов, – невзирая на это, все в предвкушении радостного дня находились в самом праздничном, самом отличном расположении духа, а хозяин и приказчики имели такой добродушный, приветливый вид, что блестящие металлические пряжки в форме сердца, которыми были пристегнуты тесемки их передников, можно было принять по ошибке за их собственные сердца, выставленные наружу для всеобщего обозрения...»<sup>48</sup>

Индюшки, колбасы, пироги, пудинги, пунш, омела, остролист; честность, доброта, бедность (но бедность безропотная, кроткая и радостная), ребячество (прелестное и доброжелательное); с любовью начищенные медные пряжки в виде сердца (может, излишне блестящие, чтобы походить на человеческое сердце) – вот основные составляющие диккенсовской атмосферы. Если вы будете перечитывать те отрывки, в которых чувствуется, что Диккенс испытывает подлинное счастье, вы отметите повторяющиеся слова: *brisk* (проворный, оживленный) – описывающее кипучую, приносящую удовлетворение деятельность; *jolly* (веселый, радостный) – обозначающее своего рода заразительное удовольствие; разнообразные прилагательные, служащие для описания искренности, веселья, симпатии, трудолюбия. Совокупность добрых людей, исполненных желания делать что-то совместно, как можно проворнее, в уютной обстановке, обмениваясь шутками и улыбками, – вот идеал Диккенса, который он распространяет на все классы общества. Когда мистер Пиквик приезжает в деревню к старику Уордлю и решается пуститься в пляс, тон не меняется: «Ученый муж не переставал, хотя никакой нужды в таких упражнениях не было, отплясывать на месте в такт музыке, улыбаясь при этом своей даме с нежностью, не поддающейся никакому описанию»<sup>49</sup>. Именно с такой улыбкой сам Диккенс хотел обращаться ко всем окружающим – это улыбка английского народа; народа веселого, во всяком случае на первый взгляд; народа, которому легко жить, который легко рассмешить и который прежде всего исполнен оптимизма. Вот он, первый элемент Послания Диккенса, – огромный оптимизм, как в национальном масштабе, так и личный.

Но куда же девать злых людей в этой оптимистичной картине жизни? Задача в значительной мере упрощается благодаря тому, что, как мы уже упоминали, характеризуя персонажей Диккенса, его злодеи – это злодеи в чистом виде.

Диккенс воспринимает жизнь проще, чем большинство писателей. С одной стороны, существует множество людей добрых, нежных и ласковых, а с другой – ужасные негодяи с лицами палачей из древних легенд, у которых всегда наготове трость, кулак или нож и которых можно либо отлупить, либо повесить.

Конечно же, такая упрощенная концепция способствует повышению оптимизма, ибо одна из причин, по которым жизнь трудна и порой печальна, состоит как раз в том, что она ставит перед людьми множество вопросов, не имеющих ответа. Как быть, например, Анне Карениной? Она знает, что дурно поступает с мужем, но не в силах заставить себя не делать этого. Ситуация с ребенком лишь усугубляет проблему. Во всех своих романах Толстой ограничивается тем, что ставит нас перед болезненными проблемами, и в конце романов они не решены, как и в начале. Стендалевский Жюльен Сорель в каком-то смысле чудовище, но чудовище

<sup>48</sup> Перевод Т. А. Озерской. – Примеч. переводчика.

<sup>49</sup> Перевод А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна. – Примеч. переводчика.

приятное, сложное, тем более дорогое автору, что сотворено из его собственной плоти. У нас создается впечатление, что мир Толстого, мир Стендаля – это и есть подлинный мир и что в жизни действительно очень редко встречаются простые ситуации, когда можно без колебания сделать выбор между добром и злом.

Впрочем, для человека, подобного Диккенсу, все обстоит совершенно иначе. Можно даже сказать, что присутствие злодеев лишь добавляет привлекательности и азарта его радостному и полному улыбкам миру. Его активные и пылкие герои испытывают удовольствие оттого, что у них появляется цель в жизни – борьба со злом. Мир – это поле битвы, где добрые постоянно одерживают верх над злыми, сохраняя при этом спокойствие духа, достойное воинов, входящих в Валгаллу. Кстати, Диккенс нисколько не сомневается в исходе этой борьбы; триумф добродетели обеспечен прежде всего в жизни каждого человека, а в конце концов – и в жизни всего человечества. Ибо Диккенс верит в прогресс, он верит, что проповедь добра и устранение нищеты позволят достичь своего рода вечного Рождества, где все добрые англичане будут веками есть пудинги, пить пунш и обмениваться добрыми шутками. У Диккенса, как и у Магомета, был свой рай.

\* \* \*

В ожидании Судного дня и последней главы истории долг состоит в том, чтобы бороться, не теряя веселого настроения. В «Мартине Чезлвите» есть персонаж, которому отведена эпизодическая роль, но при этом он очень важен с философской точки зрения. Это Марк Тэпли, лакей из трактира «Синий дракон». Он видит смысл жизни в том, чтобы сохранять хорошее настроение в тяжелых обстоятельствах. Марк Тэпли настолько убежден в ценности этой добродетели, что готов жить в самых невыносимых условиях, лишь бы доказать, насколько важно оставаться в добром расположении духа. Когда он садится в экипаж с Томом Пинчем, тот говорит:

«– А я, видя вас таким франтом, чуть было не решил, что вы собираетесь жениться, Марк.

– Да что ж, сэр, я и сам об этом думал, – отвечал Марк. – Пожалуй, не так-то легко быть веселым, когда есть жена, да еще дети хворают корью, а она к тому же сварливая баба. Только боюсь и пробовать. Не знаю, что из этого получится.

– Может быть, вам никто особенно не нравится? – спросил Пинч.

– Особенно, пожалуй, что и нет, сударь.

– А знаете ли, Марк, с вашими взглядами вам именно следовало бы жениться на такой особе, чтобы не нравилась и была неприятного характера.

– Оно и следовало бы, сэр, только это уж значит хватить через край. Верно?»<sup>50</sup>

После чего оба они от души хохочут.

«– Господь с вами, сэр, – сказал Марк. – Плохо же вы меня знаете, как я погляжу. Не думаю, чтобы нашелся, кроме меня, человек, который при случае мог бы показать, чего он стоит, в таких условиях, когда всякий другой был бы просто несчастен. Только вот случая нет. Я так думаю, никто даже и не узнает, на что я способен, разве только подвернется что-нибудь из ряда вон выходящее. А ничего такого не предвидится. Я уйду из „Дракона“, сэр!

– Уходите из „Дракона“! – воскликнул мистер Пинч, глядя на него в величайшем изумлении. – Да что вы, Марк! Я просто опомниться не могу, так вы меня удивили!

– Да, сэр, – отвечал Марк».

И Марк Тэпли объясняет, что трактир «Дракон» – это веселое приятное место, которым управляет чудесная хозяйка, и, следовательно, нет никакой заслуги в том, чтобы сохранять хорошее настроение, оставаясь там.

---

<sup>50</sup> Перевод Н. Л. Дарузес. – Примеч. переводчика.

«– Нет, – продолжал он, – нынче утром я собираюсь поискать что-нибудь другое, более подходящее.

– Что же именно? – спросил мистер Пинч.

– Я подумывал, – отвечал Марк, – насчет какой-нибудь должности вроде могильщика...

– Господь с вами, Марк! – воскликнул мистер Пинч.

– Отличная должность, сударь, в смысле сырости и червей, – сказал Марк, убежденно кивая головой, – и быть веселым при таком занятии – дело нелегкое; одно только меня пугает: что могильщики, как на грех, ребята веселые. Не знаете ли вы, сэр, отчего это так бывает?

– Нет, – сказал мистер Пинч, – право, не знаю. Никогда над этим не задумывался...

– Имеются, знаете ли, и другие занятия, – сказал Марк... – Гробовщика хотя бы. Тогда еще было бы чем похвалиться... Тюремщик видит немало горя. Лакей у доктора тоже; даже и сборщику налогов бывает тошно глядеть на чужое горе. Да мало ли еще что может подвернуться подходящее, думается мне».

Эпизод очень насыщен, но в самом Диккенсе есть кое-что от Марка Тэпли. В молодости у него было немало возможностей показать, что можно оставаться доверчивым и почти счастливым в сложных обстоятельствах. Он очень гордится этим; он считает, что сохранение веселости при встрече с неудачами – это первейший долг, но долг нетрудный, так как мир в конечном счете прекрасен. Диккенса можно назвать стойком, однако его стоицизм удобен и приносит удовлетворение, в Диккенсе есть что-то от Пиквика и от Марка Аврелия, его можно назвать святочным Эпиктетом. Почему надо жить? Да потому что жизнь – это восхитительный спектакль; потому что маленький репортер Чарльз Диккенс получал невероятное наслаждение от наблюдения за выборами, от сельских балов, от визитов в тюрьмы, от вида кораблей, от посещения трактиров, от деревенских соревнований по крикету. Почему надо жить? Потому что каждый день дарит нам невероятно разнообразные и веселые зрелища. Безусловно, этот оптимизм несколько умеряется при воспоминании о былых невзгодах или созерцании бед сегодняшнего дня, но всегда найдется способ вновь обрести веселье. Человек, окруженный враждебно настроенным миром, должен вести себя, как мистер Микобер, окруженный кредиторами, и с доверием смотреть в будущее. Мистер Микобер – это доведенный до крайности символ человека в понимании Диккенса, и первая фраза Послания Диккенса должна звучать примерно так: «Сохраняйте доверчивость; оставайтесь веселыми; мир принадлежит тем, кто отправляется на его завоевание с уверенностью и с хорошим настроением».

Итак, Диккенса объединяет с английским народом оптимистическая философия жизни. Невозможно долго прожить среди англичан и не понять, в какой мере все их поступки проникнуты «духом Диккенса». Их невинная и почти детская веселость, их бурная радость, их потребность организовать игру в любых обстоятельствах – все эти диккенсовские черты мы замечали во время войны у английских офицеров и солдат. Точно так же вы заметите их на борту любого парохода, в самых удаленных маленьких колониальных городках, где собрались хоть несколько англичан. В тот же момент устраиваются игры, немного ребяческие, но занятные, которым они придают неожиданно большое значение. На ум приходит глубокое замечание Ницше: «Человек не стремится к счастью; к нему стремится только англичанин». Наблюдающий за всем этим француз испытывает к поведению англичан симпатию и в то же время волнение, он удивляется, он задается вопросом: «Какие механизмы они включают, чтобы делать все это?.. Ведь жизнь так сложна, часто враждебна... Каким образом им удастся так изящно отстраниться от печали?.. Раньше говорили, что они все меланхолики... Может быть, они довели до совершенства методы поддержания веселья именно потому, что в глубине души мизантропы? Но что же это за механизмы, что это за методы, которые, кстати, используются совершенно бессознательно?»

Диккенс предоставляет нам великолепную возможность изучить этот механизм, сутью которого является юмор. Представим себе, что несколько писателей из разных стран столк-

нутя с неким социальным злом, причинившим страдания многим людям, – с чудовищным преступником; что произойдет? Русский начнет симпатизировать преступнику, опишет его как нежно любимого друга и уничтожит его своей жалостью. Немец выстроит вокруг него темные метафизические рассуждения и с помощью приемов романтической поэзии превратит в гнома, или колдуна, или дьявола; после чего, освободив свой рассудок, придумает невероятно точную машину, которая разрежет дьявола на тысячи кусков.

Американец, если он будет старше тридцати лет, скажет, что никакого чудовища нет; если же он моложе тридцати лет – что существует десять тысяч чудовищ. Француз будет читать чудовищу мораль или острить по его поводу. Англичанин же опишет чудовище тщательно и с удивительной точностью, уделит большое внимание размерам его самых незначительных органов, передаст его речь вплоть до мельчайших деталей; читателю (или зрителю) вначале покажется, будто английский писатель получает удовольствие от описания ужасов или тоски. Потом внезапно читатель заметит легкое искажение, слишком явное преувеличение и поймет, что внешняя серьезность скрывает насмешку. Вся ужасающая анатомия, которую писатель тщательно выстраивал, рухнет под напором иронии, а вместе с ней (что особенно важно) для нас будет низвергнуто и настоящее чудовище, с которого и был скопирован представленный образ.

Возьмите, например, сцены суда в Пиквике: в них не содержится никакой явной критики английских судебных процедур; любой, кто когда-либо следил или следит в наши дни за каким-то судебным процессом в Англии, отметит удивительную точность представленной картины, однако это точное, невозмутимое описание само по себе разрушительно. Вы знаете, о чем идет речь во время суда над мистером Пиквиком: иск против него подала миссис Бардл, его домовладелица, которая пытается шантажировать героя и обвиняет в нарушении обещания жениться, тогда как достойный джентльмен никогда и не помышлял сделать ей такое предложение.

Вот начало речи мэтра Базфаза, адвоката миссис Бардл:

«Мэтр Базфаз встал, кратко переговорил с Фоггом, натянул мантию на плечи, поправил парик и обратился к присяжным.

Он начал с заявления, что никогда на протяжении всей своей профессиональной карьеры, никогда с той минуты, как он посвятил себя юридической науке и практике, не приступал он к делу с чувством такого глубокого волнения или с таким тяжелым сознанием ответственности, на него возложенной, – ответственности, сказал бы он, которую он не мог бы принять на себя, если бы его не вдохновляло и не поддерживало убеждение столь сильное, что оно равно подлинной уверенности в том, что дело правды и справедливости, или, иными словами, дело его жестоко оскорбленной и угнетенной клиентки, должно воздействовать на двенадцать высоко-нравственных и проникательных людей, которых он видит сейчас перед собой на этой скамье...

– А теперь, джентльмены, еще одно только слово. Два письма фигурируют в этом деле, два письма, которые, как установлено, написаны рукой ответчика и которые стоят многих томов. Эти письма разоблачают также нравственный облик этого человека. Это не откровенные, пылкие, красноречивые послания, которые дышат нежной привязанностью, это скрытые, лукавые, двусмысленные сообщения, но, к счастью, они гораздо более убедительны, чем если бы они содержали самые пламенные фразы и самые поэтические образы, – письма, которые, по-видимому, писал в то время Пиквик с целью сбить с толку и ввести в заблуждение постороннего человека, в чьи руки они могли попасть. Разрешите мне прочесть первое: „У Гереуэя, двенадцать часов. Дорогая миссис Б. Отбивные котлеты и томатный соус. Ваш Пиквик“. Джентльмены, что это значит? Отбивные котлеты и томатный соус! Ваш Пиквик! Отбивные котлеты! Боже милостивый! И томатный соус! Джентльмены, неужели счастье чувствительной и доверчивой женщины может быть разбито мелкими уловками? Во втором письме нет никакой даты, что уже само по себе подозрительно. „Дорогая миссис Б., я буду дома только завтра. Подвигаемся медленно“. А далее следует весьма замечательное выражение: „О грелке не беспокой-

тесь“. О грелке! Но, джентльмены, кто же беспокоится о грелке? Было ли душевное спокойствие мужчины или женщины когда-нибудь нарушено или смущено грелкой, которая сама по себе является безобидным, полезным и, я могу добавить, джентльмены, удобным предметом домашнего обихода? Почему нужно было столь горячо умолять миссис Бардл не волноваться по поводу грелки, если не служит это слово (а оно, несомненно, служит) лишь покровом для некоего скрытого огня – простой заменой какого-нибудь ласкательного слова или обещания, согласно установленной системе переписки, хитро задуманной Пиквиком, замышлявшим отступление, – системе, которую я не в состоянии объяснить?»<sup>51</sup>

За этой замечательной пародией на речь адвоката следует сцена, почти лишенная преувеличений, в которой воспроизводятся ужасные допросы, учиняемые английскими адвокатами с целью сбить с толку свидетелей. В данном случае адвокат Скимпин демонстрирует свое искусство на несчастном мистере Уинкле, друге мистера Пиквика.

«– Итак, сэр, – сказал мистер Скимпин, – не будете ли вы столь любезны сообщить его лордству и присяжным свою фамилию?

И мистер Скимпин склонил голову набок, дабы выслушать с большим вниманием ответ, и взглянул в то же время на присяжных, как бы предупреждая, что он не будет удивлен, если прирожденная склонность мистера Уинкля к лжесвидетельству побудит его назвать фамилию, ему не принадлежащую.

– Уинкль, – ответил свидетель.

– Как ваше имя, сэр? – сердито спросил маленький судья.

– Натэниел, сэр.

– Дэниел... второе имя есть?

– Натэниел, сэр... то есть милорд.

– Натэниел-Дэниел или Дэниел-Натэниел.

– Нет, милорд, только Натэниел, Дэниела совсем нет.

– В таком случае зачем же вы сказали „Дэниел“? – осведомился судья.

– Я не говорил, милорд, – отвечал мистер Уинкль.

– Вы сказали, сэр! – возразил судья, сурово нахмурившись. – Как бы я мог записать „Дэниел“, если вы мне не говорили этого, сэр?

Довод был, конечно, неоспорим.

– У мистера Уинкля довольно короткая память, милорд, – вмешался мистер Скимпин, снова взглянув на присяжных. – Надеюсь, мы найдем средства освежить ее раньше, чем покончим с ним.

– Советую вам быть осторожнее, сэр! – сказал маленький судья, бросив злобный взгляд на свидетеля.

Бедный мистер Уинкль поклонился и старался держать себя развязно, но он был взволнован, и эта развязность придавала ему сходство с застигнутым врасплох воришкой.

– Итак, мистер Уинкль, – сказал мистер Скимпин, – пожалуйста, слушайте меня внимательно, сэр, и разрешите мне посоветовать вам, в ваших же интересах, хранить в памяти предостережение его лордства. Если я не ошибаюсь, вы близкий друг Пиквика, ответчика, не так ли?

– Я знаю мистера Пиквика, насколько я сейчас могу припомнить, почти...

– Пожалуйста, мистер Уинкль, не уклоняйтесь от ответа. Вы близкий друг ответчика или нет?

– Я только хотел сказать, что...

– Ответите вы или не ответите на мой вопрос, сэр?

– Если вы не ответите на вопрос, вы будете арестованы, сэр, – вмешался маленький судья, отрываясь от своей записной книжки.

---

<sup>51</sup> Перевод А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна. – *Примеч. переводчика.*

– Итак, сэр, – сказал мистер Скимпин, – будьте любезны: да или нет?

– Да, – ответил мистер Уинкль.

– Итак, вы его друг. А почему же вы не могли сказать это сразу, сэр? Быть может, вы знакомы также с истицей? Не так ли, мистер Уинкль?

– Я с нею не знаком, я ее видел.

– О, вы с нею не знакомы, но вы ее видели? А теперь будьте добры сообщить джентльменам присяжным, что вы хотите сказать этим, мистер Уинкль?

– Хочу сказать, что я с нею близко не знаком, но видел ее, когда бывал у мистера Пиквика на Госуэлл-стрит.

– Сколько раз вы ее видели, сэр?

– Сколько раз?

– Да, мистер Уинкль, сколько раз? Я могу повторить этот вопрос двенадцать раз, если вы пожелаете, сэр.

И ученый джентльмен, решительно и сурово сдвинув брови, подбоченился и многозначительно улыбнулся присяжным.

По этому вопросу возникли поучительные пререкания, обычные в подобных случаях. Прежде всего мистер Уинкль заявил, что решительно не может припомнить, сколько раз он видел миссис Бардл. Тогда его спросили, видел ли он ее раз двадцать, на что он ответил: „Конечно... больше двадцати раз“.

Тогда его спросили, видел ли он ее сто раз, – может ли он под присягой утверждать, что видел ее не больше пятидесяти раз, – признает ли он, что видел ее по крайней мере семьдесят пять раз, – и так далее; в конце концов пришли к удовлетворительному заключению, что ему следует быть осторожнее и думать, о чем он говорит. Когда свидетель был доведен таким образом до желаемого состояния нервного расстройства, допрос продолжался».

И наконец, перечитайте изумительное заключение судьи. Вы знаете, что в Англии в конце процесса судья обязан подвести итог дебатов и обратиться к присяжным с напутственным словом. Вот заключение по делу Пиквика:

«Судья Стейрли сказал напутственное слово по давно установленной и самой испытанной форме. Он прочел присяжным столько своих заметок, сколько успел расшифровать за такой короткий срок, и попутно дал беглые комментарии к свидетельским показаниям. Если миссис Бардл права, то совершенно ясно, что мистер Пиквик не прав, и если присяжные считают показания миссис Клаппинс достойными доверия, то они им поверят, а если не считают – они им, конечно, не поверят. Если они убеждены, что нарушение брачного обещания имело место, они решат дело в пользу истицы, с возмещением убытков, какое сочтут подходящим, а если, с другой стороны, они найдут, что никакого брачного обещания не было дано, то решат дело в пользу ответчика, без всякого возмещения убытков. Затем присяжные удалились в совещательную комнату, чтобы обсудить дело, а судья удалился в отведенную для него комнату, чтобы подкрепиться бараньей котлетой и рюмкой хереса».

Здесь есть сатира, но сатира хладнокровная, переданная путем подражания, без пояснений автора, сатира через почти неизмененную картину реальных событий, а ведь все искусство заключается в том, чтобы изменять как можно меньше.

Другой пример: Диккенс хочет высмеять отношение некоторых своих сограждан к иностранцам. Тема весьма деликатная. Он выходит из положения, цитируя без каких-либо враждебных комментариев заявление агрессивного мистера Подснепа.

«Мир мистера Подснепа был не слишком обширен в моральном отношении и даже в географическом; и хотя его фирма существовала торговлей с другими странами, он считал все другие страны, с одной только немаловажной оговоркой насчет торговли, просто недоразумением, а по поводу их обычаев и нравов замечал внушительно, с краской в лице: „Все это – не наше!“, и – фьюить! – прочие страны уничтожались одним мановением руки...

В этот вечер среди других гостей находился один иностранец, которого мистер Подснеп пригласил после долгих дебатов с самим собой; и не только сам мистер Подснеп, но и все присутствующие проявляли забавную склонность разговаривать с этим иностранцем так, как будто он ребенок, и притом тугой на ухо.

– Как вам нравится Лондон? – осведомился мистер Подснеп со своего хозяйского места, словно потчuya тугоухого младенца лекарством – каким-нибудь порошком или микстурой. – Лондон, Londres, Лондон?

Иностранный гость был в восторге от Лондона.

– Не находите ли вы, что он очень велик? – с расстановкой продолжал мистер Подснеп.

Иностранный гость согласился, что Лондон очень велик...

– А как вам нравятся, сэр, – с достоинством продолжал мистер Подснеп, – те черты нашей британской конституции, которые поражают ваше внимание на улицах мировой столицы – Лондона, Londres, Лондона?

Иностранный гость попросил извинения – вопрос ему не совсем понятен.

– Британская конституция, – втолковывал ему мистер Подснеп, словно наставляя целый класс малолетних учеников. – Мы говорим, британская, а вы – „britannique“, знаете ли, – снисходительно разъяснил он – ведь не гость же в этом виноват. – Конституция, сэр... Мы, англичане, гордимся нашей конституцией, сэр. Конституция нам дана самим Провидением. Ни одна страна не пользуется таким покровительством свыше, как Англия.

– А другие страны? – спросил гость. – Как же они?

– Они устраиваются как могут, – возразил мистер Подснеп, важно качая головой, – устраиваются как могут, должен вам заметить, к величайшему моему прискорбию.

– Провидение поступило довольно пристрастно, – с улыбкой заметил иностранный гость, – ведь расстояние между нашими странами совсем не так велико.

– Без сомнения, – согласился мистер Подснеп. – Но что делать. Такова Судьба Страны. Этот остров благословлен свыше, сэр; он составляет исключение среди других стран, как, например... ну, мало ли какие есть страны. Если бы тут присутствовали одни только англичане, – прибавил мистер Подснеп и, оглянувшись на своих компатриотов, продолжал торжественно развивать свою мысль насчет того, что „в характере англичанина скромность, независимость, чувство ответственности, невозмутимость сочетаются с отсутствием всего того, что могло бы вызвать краску на щеках молодой особы, и что такого сочетания мы напрасно будем искать у других народов земного шара“.

После этого коротенького резюме краска бросилась в лицо мистеру Подснепу при одной мысли об отдаленной возможности, что в какой бы то ни было стране может найтись гражданин, претендующий на все эти достоинства, – и привычным взмахом правой руки он отбросил в небытие всю остальную Европу, а за нею и всю Азию, Африку и Америку»<sup>52</sup>.

Иными словами, французский моралист или драматург, будучи вынужден противостоять чему-то заведомо значимому, будь то лицемерие или педантизм, жестокость или тщеславие, будет атаковать его извне; выражаясь образно, он «выпускает стрелы»; он выступает в роли вражеского лучника, который целится с равнины в величественных защитников ложной значимости, стоящих на своих бастионах; Диккенс, а вместе с ним и все юмористы (не обязательно англичане) наверняка будут пытаться захватить крепость, заставить своих противников совершать до смешного автоматические движения и разгромить их изнутри. В войне Духа комедии против Ложной значимости юмор выступает в качестве троянского коня.

В результате чудовищ удастся вытеснить в область ирреального. Они меняются, они раздуваются, они выходят за пределы наших измерений, они больше нас не пугают. В этом и заключается один из секретов оптимизма Диккенса. Да, на своем земном пути он сталкивался

---

<sup>52</sup> Перевод Н. А. Волжиной и Н. Л. Дарузес. – *Примеч. переводчика.*

со злом, но он сумел высмеять его и, таким образом, отправить туда, откуда оно уже не могло принести вреда. Он выставил зло в смешном виде, и его читатели – большие дети, не желавшие верить в зло, – пришли в восторг. Как-то я спросил у маленькой девочки, которая вернулась с представления в кукольном театре и рассказала мне, что видела там крокодила, не испугалась ли она. «О нет, – ответила она, – я сразу же поняла, что это был просто кусок деревяшки, на который сверху приделали немножко кожи». Так вот, Диккенс оказал своим читателям услугу, превратив для них зло в кусок деревяшки с приделанной сверху тканью. Он превратил злодея в марионетку.

Пожалуй, Диккенс в большей степени, чем какой-либо иной автор, был верен этой характерной для юмористов тенденции превращать человеческий мир в механический; Бергсон<sup>53</sup> подробно объясняет это в своей работе «Смех». Очень любопытно наблюдать, насколько естественным для Диккенса было находить сходство между событиями в мире людей и явлениями в растительном или животном мире. Вот, например, что он пишет о человеке с деревянной ногой: «Сказать по правде, это был до такой степени деревянный человек, что деревянная нога выросла у него как бы сама собою, и наблюдателю, не лишенному фантазии, могло прийти в голову, что еще полгода – и обе ноги у него станут деревянными, если за это время ничто не воспрепятствует естественному развитию его организма»<sup>54</sup>. Сам Диккенс писал Форстеру, что удивляется, постоянно замечая такие странные, такие забавные связи между разными вещами. Если речь шла о человеческих существах, он неизменно переставал видеть в них людей, а вместо этого развлекался, наблюдая за механической игрой каких-то частей лица, которые внезапно наделял способностью к самостоятельной и забавной жизни. Например: «Это был маленький человечек, с виду очень занятой, и его маленькие глазки, непрерывно мигавшие и поблескивавшие по обе стороны тонкого, что-то вынюхивающего носа, словно пользовались этим органом, чтобы вести бесконечную игру в прятки». Этот образ напоминает сказочные представления, в которых нос, рот, глаза действуют сами по себе и танцуют какой-то балет, и ведь, в самом деле, мир юмора – это мир волшебных сказок.

Какими качествами непременно должен обладать юморист, чтобы стать великим? Прежде всего он должен уметь представить чуть искаженный образ чудовища и, следовательно, быть не просто хорошим наблюдателем, но наблюдателем точным и дотошным. Вспомните удивительную точность описаний Свифта или Даниеля Дефо. Диккенсу в этом деле оказали великую услугу его природные дарования. Он видит все, он помнит все. Язык его персонажей, разнообразие их образов свидетельствуют одновременно и о поразительном внимании, и об удивительной памяти.

Но самое главное, надо уметь сохранять твердость и внешнюю невозмутимость. Чтобы добиться нужного эффекта, писатель должен полностью спрятаться за своими персонажами. Юмор требует от него раздвоения; страсти должны оставаться за пределами произведения, он должен выстраивать своих персонажей хладнокровно, со спокойной ловкостью механика. И это тоже прекрасно удастся Диккенсу. Мы с удивлением читаем посвященную ему главу в «Истории английской литературы» Тэна<sup>55</sup>. Диккенс описан как полубезумный, склонный к аллегориям писатель, находящийся во власти мощных, захлестывающих его видений. Я не нашел ничего подобного. Конечно, Диккенс был неврастеником, но в лучших своих произведениях он предстает неврастеником, который прекрасно умеет владеть собой. Он был подвержен сильным страстям, что совершенно естественно для человека, перенесшего столько страданий, но, сочиняя книги, он с легкостью преодолевал эти страсти. Представьте себе, например, что сде-

<sup>53</sup> *Анри Бергсон* (1859–1941) – французский философ. – *Ред.*

<sup>54</sup> Перевод Н. А. Волжиной. – *Примеч. переводчика.*

<sup>55</sup> *Ипполит Тэн* (1828–1893) – французский философ, теоретик искусства, историк. – *Ред.*



лал бы с Дэвидом Копперфилдом какой-нибудь Жюль Валлес<sup>56</sup>. Страшно и подумать! А тут человек, переживший в детстве самые ужасные события. После долгих лет молчания он посвящает их описанию целый роман, и в этой книге мы находим лишь самые сдержанные, самые благородные жалобы, образы самых веселых и самых справедливых людей. Я вижу в этом прекрасный пример владения своим литературным «я», и будет справедливо признать, что юмор – это одна из форм философии.

\* \* \*

Заметим, кстати, что такая философия великолепно подходит для английского характера. Это замечание важно, поскольку помогает понять невероятную популярность Диккенса. Англичане сентиментальны, застенчивы и дисциплинированы одновременно. Сознывая свою чрезмерную сентиментальность, они испытывают потребность постоянно следить за собой, и им не очень нравится, когда их чувства возбуждают, не предлагая при этом какого-то успокаивающего средства. Вследствие своей застенчивости они мало расположены к прямым нападениям на какого-то человека или на какой-то институт. Юмористические нападки нравятся им потому, что они, на первый взгляд, не уничтожают объект нападок. В конце концов, напрямую против него ничего не было сказано. Слушатель волен понять или не понять, в чем суть дела. Он, без сомнения, разгадает истинные намерения автора; в письменной, как и в устной сатире всегда присутствует некая юмористическая составляющая, в направленности которой ошибиться невозможно. Всем известно, что юморист насмехается. Но если его насмешки остаются сдержанными и завуалированными, это успокаивает английскую душу.

Остроумие и даже настоящая комедия – это социальные формы смешного; они присущи тем народам, которые ведут очень активную общественную жизнь. Такой общественной жизни в Англии начала XIX века не существовало. Кроме того, английское общество того времени очень гордилось собой, очень нетерпимо относилось к любой критике; оно не стало бы мириться с резкими памфлетами, направленными против его институтов, однако оно зачитывалось «Оливером Твистом» или «Крошкой Доррит». По словам Честертона, все к лучшему в этом лучшем из невозможных миров, – англичанину необходимо верить в это. Значит, все плохое подлежит отрицанию. Юмор для этого великолепно подходит. Юмор переводит зло в какую-то абсурдную плоскость, где на него можно смотреть без страха и даже с улыбкой, юмор смягчает горькую правду. Диккенс умел прекрасно играть в эту игру, и совершенно естественно, что его соотечественники открыли свои сердца для человека, сумевшего исполнить их сокровенные желания.

\* \* \*

Опасность этой диккенсовской философии (в более общем смысле – этой английской философии) состоит в том, что она может привести к отрицанию жизни или по меньшей мере сути жизни. Перевести что-то значимое в плоскость абсурда – прекрасно, когда речь идет о ложной значимости, но в жизни есть много и по-настоящему значимого. Английский писатель Джордж Мур жалеет, что Диккенс не пожил во Франции, среди серьезных французских писателей. «Его талант, – говорит он, – был более непосредственным, более спонтанным, чем талант Флобера, Золя или братьев Гонкур, но рядом с ними он научился бы ценить то, что действительно имеет значение. Он, с его быстрым и восприимчивым умом, понял бы, что каторжник, ожидающий среди болот ребенка, который принесет ему напильник, чтобы пере-

---

<sup>56</sup> Жюль Валлес (1832–1885) – французский писатель и политический деятель, революционер. – *Ред.*

пилить кандалы, – это не предмет для шуток. Ему не потребовалось бы провести всю юность на парижских бульварах; достаточно было бы нескольких лет, чтобы он забыл довольно подлую английскую привычку считать, что юмор – это признак литературности. Он понял бы, что юмор – это явление более коммерческое, чем литературное, и что избыток юмора убивает повествование. Живая, волнующая история, будучи рассказана юмористом, быстро превращается в череду насмешек и хихиканья, лишенную какого бы то ни было смысла. Конечно, человек должен обладать чувством юмора, но его следует использовать умело, не вводя в повествование ничего, что могло бы отвлечь читателя от красоты, от тайны и от трагедии жизни, которую мы проживаем в этом мире. Грядущие поколения будут читать тех писателей, которые умеют сдерживать свое чувство юмора и при этом хорошо пишут, потому что хорошо писать, не прибегая к помощи юмора, – это тяжелейшее испытание.

Жан-Жак, воздерживаясь от каких-либо проявлений юмора, сумел занять уникальную позицию в литературе. Я могу вспомнить лишь один намек на улыбку в „Исповеди“. Его хватило меньше чем на одно предложение».

А великий критик сэр Эдмунд Госс<sup>57</sup>, выступая в данном случае в роли собеседника Мура, отвечает ему: «Я разделяю Вашу точку зрения; нужно совсем немного юмора, чтобы великая и прекрасная книга стала вульгарной... Дрожь пробирает при мысли о том, во что превратилась бы сцена в саду, если бы Жан-Жаку не удалось оставаться серьезным»<sup>58</sup>.

В этих словах много правды. Совершенно очевидно, что если сравнивать, например, Толстого и Диккенса, то описание жизни Толстым окажется куда более правдивым и волнующим, чем диккенсовское. В творчестве обоих писателей есть эпизоды с очень похожими сюжетами, которые легко можно было бы преподнести как отражение одного и того же события. Эпизод танца старого графа Ростова в «Войне и мире» вполне соответствует танцу мистера Пиквика в гостях у Уордлеля, а сцены в тюрьме в «Воскресении» воскрешают в памяти пребывание мистера Пиквика в долговой тюрьме. В обоих случаях описание вызывает множество эмоций, однако эмоции, которые пробуждает Толстой, куда более значительны; кроме того, эти сцены описаны с гораздо большим искусством. Конечно, смеяться можно над чем угодно; все мы, даже в самые трагичные моменты жизни, можем быть смешными и можем шутить по тому или иному поводу; возьмите любого трагического героя, например Гамлета, и вы с легкостью найдете точку зрения, с которой его можно представить комическим персонажем. И наоборот, задумайтесь над истинной сущностью мистера Микобера, и вы быстро поймете, как легко можно сделать его трагическим героем. Это совершенно очевидно, и порой восприятие литературного персонажа меняется вместе с эпохой. Люсьен Гитри<sup>59</sup> играл Альцеста<sup>60</sup> как трагического героя, а актеры XVII века представляли его персонажем комедии. Истина состоит в том, что искусство в своей полноте видит оба лица персонажа. «Напыщенный идеалист, не видящий ни в чем смешного, обманывается в своих симпатиях и в своих отвлеченных понятиях; юморист, не замечающий, что придуманные им смешные персонажи ведут вполне серьезный образ жизни, обманывается в своем эгоизме».

Да, но когда речь идет о Диккенсе, нужно сделать два замечания. Прежде всего, хотя в жизни, безусловно, есть действительно значимые, серьезные моменты, развенчивать и высмеивать которые просто опасно, в ней есть и огромное множество ложно серьезных моментов, незаслуженно пользующихся всеми привилегиями значимости, и именно они дают повод для высмеивания. Кроме того, нельзя сказать, что Диккенс никогда не бывал серьезным. Он серьезен, невероятно серьезен, когда описывает счастье какой-то бедной семьи, смерть Нелл, дет-

<sup>57</sup> Эдмунд Уильям Госс (1849–1928) – английский писатель, поэт и критик. – *Ред.*

<sup>58</sup> Мур. «Признания». – *Примеч. автора.*

<sup>59</sup> Люсьен Гитри (1860–1925) – французский актер и драматург. – *Ред.*

<sup>60</sup> Альцест – персонаж комедии Мольера «Мизантроп». – *Ред.*

ство Копперфилда, его семейную жизнь с Дорой. Может быть, он даже бывает чересчур серьезным. Только осознав весь ужас диккенсовского пафоса, можно понять, до какой степени такому складу характера необходим сдерживающий его юмор. Беспредельная английская сентиментальность почти невыносима, и, наверное, именно поэтому самые великие английские писатели всегда старались, чтобы в их произведениях комические эпизоды соседствовали с трагическими. Примером может быть Шекспир, а также Мередит, а среди молодых писателей – Форстер<sup>61</sup> и Вирджиния Вульф. Между тем способность замечать противоречивые аспекты, понимать их и пытаться, соединяя, восстановить полную и истинную картину – это тоже форма философии, и я полагаю, что юмор очень способствует созданию необходимой дистанции, с которой писателю удастся увидеть обе стороны события. В этом смысле Диккенс был хорошим философом, как и Сервантес и порой Флобер, а это не так уж мало.

Однако в первую очередь философия Диккенса поэтична; Диккенс был великим поэтом. Я прекрасно понимаю, что, употребляя это выражение, словно лишаю слово его подлинного значения. Когда-то Эдмон Жалу<sup>62</sup> остроумно заметил в разговоре со мной: «Сегодня поэтами называют всех авторов, которые не пишут стихами». Я называю поэтами не только тех, кто подчиняет язык законам ритма, но также, и прежде всего, тех писателей, которые умеют замечать и доносить до слуха людей скрытые ритмы жизни. Как только при чтении того или иного произведения возникает впечатление ритмичного повторения какой-то темы, какой-то точки зрения, какой-то мысли, это привносит неуловимую гармонию и поэзию в существующий хаос. Тема при этом может быть связана с природой, например со сменой времен года или движением волн. Она может также быть и характерной для данного автора, может служить фоном всего его творчества и его жизни, выходя порой на передний план: такова идея ничтожности человеческих страстей по сравнению с божественной истиной у Толстого, такова идея смерти у Лоти<sup>63</sup>.

У Диккенса есть свое настоящее, непрерывно шепчущее море с волнующей музыкой набегающих на берег волн, но это – людское море. Это «океан безвестности», существующий в любой стране и состоящий из домов бедняков, их радостей и печалей. Диккенс первым почувствовал, что происходит в каждый миг искренних переживаний в каждом из маленьких, похожих друг на друга домиков, бесконечные ряды которых образуют большие города. В любом обществе, подобном английскому (и с этой точки зрения Франция 1850-х годов ничем не отличалась от Англии), – в обществе, где на протяжении столетий обычаи медленно передавались из дома в дом и в конце концов стали привычными для всего народа, – есть что-то восхитительно однообразное в радости и горе, в верованиях и деяниях. И именно благодаря бесконечному повторению это однообразие становится поэтичным. Монотонность задает ему ритм, смирение наделяет его величием. Сам факт того, что люди придают огромное значение совершенно обыденным вещам, вызывает ужас и в то же время умиление. «Диккенс – это певец бесконечных полей домов из желтого кирпича, которые видит с виадука путешественник, въезжающий в Лондон». Этим домам тоже нужен свой певец, они заслужили это, ибо в них могут проходить человеческие жизни целиком, от начала до конца. «Наблюдая бесконечную обыденность человеческих судеб, Диккенс испытывает чувство, которое в будущем могло бы стать доминирующим чувством всего человечества, своего рода счастье быть свободным в своей слабости, испытывать осознанное уважение, исповедовать религию без слов»<sup>64</sup>.

Благодаря этому чувству родной поэзии Диккенс, как и Аристофан, как и Шекспир, осуществляет то, что было удачно названо «лирическим спасением смешного». На первый взгляд

<sup>61</sup> Эдвард Морган Форстер (1879–1970) – английский романист и эссеист. – *Ред.*

<sup>62</sup> Эдмон Жалу (1878–1949) – французский писатель, литературный критик. – *Ред.*

<sup>63</sup> Пьер Лоти (1850–1923) – французский офицер флота и писатель, известный колониальными романами из жизни экзотических стран. – *Ред.*

<sup>64</sup> Сантаяна. – *Примеч. автора.*

диалог между сверчком и чайником, с которого начинается «Сверчок за очагом» и который можно назвать неплохим символом диккенсовской поэзии, звучит довольно слабо. Но когда эту тему ежедневно, мало-помалу подхватывает веселый оркестр, состоящий из миллионов человеческих инструментов, мы начинаем различать вдали симфоническое аллегро, прекрасное и величественное.

Конечно, сегодня мы с большей охотой устремляемся к более утонченным писателям. Роман открыл области, которые кажутся нам новыми; мы захвачены этими открытиями и стали несколько пренебрежительно относиться к прежним формам. Для француза, живущего в 1927 году, перечитать всего Диккенса – это странная и порой очень трудная задача. Столкнувшись с невероятной смесью наивности и гениальности, подлинных чувств и преувеличенной сентиментальности, он может возмутиться и прекратить чтение. Но приглядимся к самим себе и признаем, что, отказываясь таким образом от Диккенса, мы проявляем себя не с лучшей стороны. В нас говорит гордыня; восхитительная и опасная привычка, выработавшаяся благодаря жизни в стране, где уже триста лет назад общество научилось искусству говорить обо всем быстро, изящно и взвешенно. И очень, очень хорошо, что дело обстоит именно так; вкус – это прекрасное качество, если он не приводит к разрушению того, что должен украшать. Однако когда нам захочется вновь прикоснуться к великим и простым человеческим чувствам – не побоимся, откроем книгу Диккенса. Мистер Пиквик остается живым и молодым, и если не умер Пер-Ноэль, то не умер и сам Диккенс. Без сомнения, они оба будут жить очень долго. Диккенс, сумевший так просто выразить суть христианской и западной цивилизации во всей ее прелести, так правдиво показавший два качества, лежащие в основе самобытности Запада, – доброту и деятельность, надолго останется дорогим другом для всех, кто любит эту цивилизацию.

## Хронология

1812 Диккенс родился

1814 «Уэверлийские романы»

1819 Родилась Джордж Элиот

1832 Смерть Вальтера Скотта

1833 «Евгения Гранде»

1836 Женитьба

«Очерки Боза»

1837 «Пиквик»

1838 «Оливер Твист»

1839 «Николас Никльби»

1839 «Пармская обитель»

1840 «Лавка древностей»

1841 «Барнеби Радж»

1842 Америка

«Американские заметки»

1843 «Рождественские повести»

1844 «Мартин Чезлвит»

«Колокола»

1845 «Сверчок за очагом»

- 1847 «Кузина Бетта»  
1847 «Ярмарка тщеславия»  
1847–1850 «Пенденнис»
- 1848 «Домби и сын»  
1850 «Дэвид Копперфилд»  
1853 «Холодный дом»  
1854 «Тяжелые времена»  
1857 «Крошка Доррит»
- 1857 «Госпожа Бовари»
- 1859 «Повесть о двух городах»
- 1859 Мередит публикует  
«Испытание Ричарда Феверела»  
1860 «Мельница на Флоссе»
- 1861 «Большие надежды»  
1865 «Наш общий друг»
- 1864–1869 «Война и мир»
- 1870 «Тайна Эдвина Друда»  
1870 Смерть Диккенса

## Мадам Дюдеффан и Хорас Уолпол<sup>65</sup>

Было бы любопытно понять, почему вокруг одних женщин собиралось мужское общество, именуемое салоном, а вокруг других – нет. Почему обычный салон с лентами огненного цвета, салон мадам Дюдеффан, вошел в историю Франции? Почему все самые примечательные люди того времени собирались в доме пожилой незрячей женщины? Или мадам Жоффрен?<sup>66</sup> Или, несколько позднее, мадам Рекамье?<sup>67</sup> Я прекрасно понимаю, какую роль играют красота и ум хозяйки салона, но есть еще одно – не столь очевидное – свойство, которое, сколь бы ни показалось это странным, более всего способствует подобному успеху, – умение справляться со скукой. Мужчины (да и женщины) никогда не прощают одного – своей ненужности. Как только в сердце некоего человека водворяется скука, безмерная, всеобъемлющая скука, жаждущая разговоров, развлечений, новостей, анекдотов, – она словно притягивает прочих скукающих. Всякая женщина, имеющая смелость произнести: «Каждый вечер я буду дома», в конце концов, приложив определенные усилия, соберет вокруг себя сторонников. Вместе с ежедневными гостями она создает своего рода тайный альянс против скуки, а зловещее присутствие этого невидимого врага обязывает соблюдать военную дисциплину. В конце концов, в каждой хозяйке дома может быть нечто от мадам Рекамье, но почти всегда в ней есть что-то от мадам Вердюрен<sup>68</sup>. И маркиза Дюдеффан являет, возможно, самое убедительное тому доказательство.

\* \* \*

Если для того, чтобы объединить группу светских людей, необходим эдакий основательный коллективный эгоизм, своего рода защита против скуки, то, без сомнения, никогда еще свет не знал большей скуки, чем та, что обуревала стариков в 1750-е годы. Именно у представителей этого поколения отвращение к жизни достигло апогея. Между ними и бездонной пропастью, именуемой скукой, не оставалось никакого барьера. Может, религия? Но почти все эти люди перестали верить еще на исходе отрочества. Мадам Дюдеффан, живя в монастыре, произносила безбожные речи перед подругами. Дабы наставить ее на путь истинный, семейство отправило к ней самого Масийона<sup>69</sup>. Прелат выслушал малышку, излагающую свои взгляды, и искренне сказал: «Она очаровательна», но поскольку аббатиса настойчиво вопрошала, какие книги следует давать послушнице, Масийон добавил: «Дайте ей катехизис за пять су», и больше из него ничего было вытянуть нельзя. Девочка так и не обрела веру. Подруги были ей под стать. Как-то маршал Люксембург, открыв наугад Библию, сказал: «Какой стиль! Фи, какой ужасный стиль!», и шутка имела большой успех. В самом деле, в истинной религии есть такой пыл и такая серьезность, что эти дамы были шокированы.

Если бы еще они тяготели к иному пылу и иной серьезности, свойственным, к примеру, салону-конкуренту, хозяйкой которого была мадемуазель де Леспинас<sup>70</sup>, то, возможно, обрели

<sup>65</sup> Перевод А. Смирновой.

<sup>66</sup> *Мария Тереза Жоффрен* (1699–1777) – хозяйка знаменитого литературного салона, где в течение двадцати пяти лет собирались все лучшие представители интеллигенции Парижа. – *Примеч. переводчика.*

<sup>67</sup> *Жанна Франсуаза Жюли Аделаида Рекамье* (1777–1849) – французская писательница, хозяйка салона, который был литературным центром Парижа, объединявшим многих политиков, литераторов и художников. Ее имя стало символом эпохи. – *Примеч. переводчика.*

<sup>68</sup> *Госпожа Вердюрен* – один из центральных персонажей цикла Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». – *Примеч. переводчика.*

<sup>69</sup> *Жан-Батист Масийон* (1664–1742) – французский проповедник. – *Примеч. переводчика.*

<sup>70</sup> *Жанна Жюли Элеонора де Леспинас* (1732–1776) – племянница мадам Дюдеффан; хозяйка парижского салона, писательница. – *Примеч. переводчика.*

бы вкус к тому, что именуется ныне «философией». Но философы вызывали у них ужас. О Руссо, как и о Библии, они с удовольствием сказали бы: «Какой стиль! Фи, какой ужасный стиль!» Когда Вольтер набрасывается на религию, мадам Дюдеффан укоряет его: это дурно. Когда Д'Аламбер<sup>71</sup> увлекается политикой, она отталкивает его: «Некоторые статьи грешили тенденциозностью, и сдается мне, что здравый смысл ему в этих случаях отказывал». Нет, она не принадлежит ни к поколению энциклопедистов, ни к поколению мадам де Ментенон<sup>72</sup>, она из переходного, промежуточного поколения, лишенного ритуалов и этикета времен Людовика XIV, которые могли бы занять и заполнить жизнь, и в то же время еще не открывшего для себя того, чем станут жить Руссо и позднее романтики, – радости живых чувств; она из поколения, знавшего одну лишь страсть – отвращение ко всякой страсти.

Любовь в браке представляется им нелепостью – впрочем, не большей, чем любовь как таковая. Молодость этих женщин пришлась на времена Регентства, когда любая связь длилась не более двух недель. Ровно столько длилась связь мадам Дюдеффан с регентом, и когда она еще вспоминает о ней, что бывает не часто, то удивляется ее длительности. В двадцать лет она вышла замуж за господина Дюдеффана, капитана драгун, блестящего офицера; они были бы прекрасной парой, «если бы не характеры», как писала она. Муж наскучил ей уже в первые недели брака, она находила, что он «предупредителен с ней до отвращения», и довольно скоро она стала изменять ему. Когда она приняла от регента содержание в шесть тысяч ливров, муж решил, что это переходит всякие границы, и расстался с ней навсегда. Она перепробовала множество любовников, но никем не осталась довольна. Все мужчины, по ее мнению, были фальшивыми, им недоставало естественности и все они (позволим себе грубое слово) зануды. В конце концов, за неимением лучшего, она согласилась заключить своего рода удобный союз с президентом парижского парламента Эно<sup>73</sup>, бывшим записным красавцем, чуть поувядшим, но хорошо образованным и приятным в общении. Он был умен, но не слишком учтив, она никогда его не любила; он ее, впрочем, тоже. Главная любовь в жизни Эно – мадемуазель де Кастельморон, особа кроткая и неприметная. Мадемуазель де Кастельморон наполняет его нежностью, мадам Дюдеффан развлекает, и он нуждается в обеих. Как забавно читать письма, которыми обмениваются эти нелюбящие любовники во время поездки мадам Дюдеффан на воды в Форж-Лез-О. Как-то вечером, после обильной трапезы президента охватила нежность, несвойственная этой паре, и он ей написал:

«Должен признаться, если бы мне было известно, где Вы находитесь, я немедленно отправился бы к Вам. Погода стояла самая прекрасная, какую только можно себе вообразить, луна была великолепна, и казалось, даже мой сад вопрошал о Вас, но, как писал Полиевкт, зачем говорить о подобных вещах сердцам, коих не коснулся Бог? Я сожалел о Вас еще более, поскольку приписывал Вам чувства, которые одно Ваше присутствие могло бы разрушить».

<sup>71</sup> Жан Лерон Д'Аламбер (1717–1783) – французский ученый-энциклопедист, философ, математик и механик. – *Ред.*

<sup>72</sup> Франсуаза д'Обинье, маркиза де Ментенон (1635–1719) – фаворитка Людовика XIV. – *Ред.*

<sup>73</sup> Шарль Жан Франсуа Эно (1685–1770) – французский судья, президент парижского парламента, историк и писатель. – *Ред.*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.