

М. А. НЕРСЕЦОВА



Чарльз Диккенс

Серия VI

№ 6

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Кандидат филологических наук
М. А. НЕРСЕОВА

ТВОРЧЕСТВО ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва



1957

В брошюре рассказывается о жизни и творческом пути великого английского писателя Диккенса. Дан анализ его романов («Домби и сын», «Оливер Твист» и др.) и главным образом произведений, созданных им в расцвете творческих сил, в 50-х годах XIX века, таких, как «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит». Кратко рассказано об особенностях стиля и языка писателя.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение	3
Раннее творчество Диккенса	7
Творчество Диккенса в 40-е годы	11
Пятидесятые годы	14
Язык романов Диккенса	27
Последние романы Диккенса	29

Автор
Магдалина Александровна
Нерсесова

Редактор Е. Н. Конюхова
Техн. редактор Л. Е. Атрощенко
Корректор З. С. Патеревская

А 02821 Подписано к печати 10/IV 1957 г. Тираж 90 000 экз. Изд. № 54
Бумага 60×92¹/₁₆ — 1 бум. л. = 2 печ. л. Уч.-изд. 2.0 л. Заказ № 605

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени И. В. Сталина.
Москва, ул. «Правды», 24.

Введение

Великий английский писатель Чарльз Диккенс родился 7 февраля 1812 года в семье мелкого чиновника. Детские годы будущего писателя прошли в нужде и лишениях. На собственном горьком опыте пришлось ему узнать ужас долговой тюрьмы, куда попал его неудачливый отец. Совсем еще ребенком Диккенс вынужден был работать на фабрике ваксы. Законченного образования получить ему так и не удалось. Школой для будущего писателя стала сама жизнь. Изучив стенографию и став парламентским репортером, молодой Диккенс исколесил по большим дорогам всю Англию, побывал на предвыборных митингах, заглянул в тюрьмы, присутствовал на заседаниях суда. В конторе адвоката он познакомился с миром стряпчих, судебных крючкотворов, образы которых позже так часто появляются на страницах его романов. И везде — в палате общин, в сельских трактирах, в городских трущобах — он жадно и внимательно присматривался к окружающей его жизни, наблюдал ее контрасты, пытался понять, почему так тяжело и трудно приходится большинству его соотечественников.

Наблюдение над политическими нравами Англии уже в те годы породило у Диккенса известное недоверие к правящим классам, к государственному устройству Англии. Впоследствии он неоднократно категорически отклонял предложение выставить свою кандидатуру на выборах в парламент.

В ранних корреспонденциях и очерках Диккенса видны демократические тенденции, определяющие все последующее творчество писателя. Появление романа «Посмертные записки Пикквикского клуба» (1836—1837) делает молодого автора широко известным и в Англии и за ее пределами.

Писательская деятельность Диккенса чрезвычайно плодотворна. За тридцать семь лет напряженной творческой работы он создал пятнадцать больших романов, множество новелл, очерков, путевых заметок. В 40-е годы он недолгое время издает либеральную газету «Дейли Ньюс», в 50-е и 60-е годы возглавляет журнал «Домашнее слово», а затем «Круглый год». Придавая громадное значение воспитательной роли литературы, Диккенс уделяет много внимания редакторской дея-

тельности, работе с молодыми писателями. Смерть застала писателя в работе над рукописью последнего, незавершенного романа «Тайна Эдвина Друда».

Громадная затрата энергии, колоссальное нервное напряжение преждевременно подорвали здоровье писателя. 8 июня 1870 года Диккенс почувствовал себя плохо, 9 июня его не стало.

Литературная деятельность Диккенса протекает в эпоху величайших общественных потрясений в Англии, эпоху роста и развития рабочего движения. В Англии — старейшей капиталистической державе мира — к 30-м годам XIX века прочно утвердилась фабричная система производства. Однако оборотной стороной технического прогресса в стране явилось все большее обнищание народа. Голод, нужда, безработица становятся постоянными спутниками жизни трудящихся.

В 30-е годы стихийные выступления рабочих за свои права уступают место организованной борьбе. В Англии возникает чартизм, который представлял собой «первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение...»¹. Свои демократические требования английские рабочие изложили в Народной хартии. (Отсюда термин «чартизм». Charter — по-английски хартия). По своему составу чартистское движение было неоднородным. Мелкобуржуазные попутчики чартизма, сторонники так называемой «моральной силы», считали допустимыми лишь легальные методы борьбы. Сторонники же «физической силы» выражали настроение передовой части английского пролетариата. Для проведения в жизнь своих демократических требований они считали возможным в случае необходимости обратиться к всеобщей забастовке и вооруженному восстанию. В 40-е годы в Англии, по словам Энгельса, происходила «открытая социальная война». Массовые выступления рабочих и безработных, забастовки потрясали страну. В 1848 году, когда пламя революции бушевало во всей Европе, Англия была на грани большого общественного переворота. Но в рядах чартистов не было единства. Не было и достаточно твердого руководства движением. Неудачный исход демонстрации в Лондоне, назначенной на 10 апреля, дал возможность правительству принять самые жестокие меры для подавления выступлений рабочих. Лидеры чартизма были брошены в тюрьму, движение было разгромлено, наступила длительная полоса реакции. В 50-е годы, несмотря на усиление реакции, рабочее движение снова активизируется.

Чартизм во многом определил развитие английской общественной жизни середины XIX века. Он породил богатую массовую поэзию, выдвинул крупных революционных поэтов.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 282.

Чартистское движение оказало несомненное влияние и на развитие английского критического реализма. Крупнейшие представители этого литературного направления — Диккенс, Теккерей, Гаскел, сестры Бронте — создали в это время произведения, которые представляют собой наиболее полную и правдивую картину английской жизни и общественной борьбы середины XIX века.

В одной из своих статей в газете «Нью-Йоркская трибуна» (1 августа 1854 года) К. Маркс отмечал антибуржуазный характер творчества «блестящей плеяды современных английских писателей, чьи выразительные и красноречивые страницы раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые».

Творчество английских критических реалистов было согрето любовью к человеку, проникнуто верой в него. Писателей, различных по своей творческой манере, по своим вкусам и литературным склонностям и симпатиям, объединяла забота о будущем страны, волновало и трогало тяжелое положение народа, возмущала жестокость его притеснителей.

В то же время английский критический реализм не был свободен от глубоких и неразрешимых противоречий. Пытаясь выразить свои положительные идеалы, писатели часто оставались в плену утопических, буржуазно-демократических иллюзий. Разрешение важнейших общественных вопросов своего времени они переносили в сферу этики. Постоянно защищая интересы народа, они не принимали революционного насилия как средства борьбы народа за свои права. Проповедь гуманности, любви к народу, ненависть к его врагам часто сочетались в их творчестве с пропагандой мирного разрешения классовых конфликтов.

Среди английских критических реалистов Диккенсу по праву принадлежит первое место.

В творчестве писателя показаны две Англии — Англия богатых буржуа и чванных аристократов и Англия трудящихся. Уже с самых ранних шагов своей литературной деятельности Диккенс говорит о своих демократических симпатиях: «Я хотел показать, что добродетель можно найти на задворках жизни, что ей не чужды бедность и даже лохмотья».

Диккенс ставит своей задачей всегда оставаться верным пламенным словам шотландского народного поэта Бернса, которого он считал своим предшественником:

Богатство — штамп на золотом,
а золотой — мы сами.

«Наши симпатии, надежды, деятельность обращены ко многим, а не к избранным. Нельзя считать высоким то, что

только поставлено высоко. Низко не то, что находится внизу...»

Позже, 6 января 1853 года, в своей речи в Бирмингеме, касаясь вопросов литературы, Диккенс утверждал, что писатель должен служить народу, должен обращаться к широкому читательским кругам, что современная литература должна быть свободна от знатных покровителей, «от позора купленного посвящения», от места приживалки за столом герцога сегодня и от долговой тюрьмы завтра. «От всех этих зол литературу освободил народ. Я верю в то, что литература должна свидетельствовать о своей верности народу, должна горячо защищать прогресс, счастье, благосостояние народа», — говорит далее Диккенс.

Требование народности и демократизма искусства выражается у Диккенса не только в требовании писать для народа, но и в необходимости любить народ и учиться у него. Не может писатель, говорит Диккенс в той же речи, обращаться к своему читателю сверху вниз. Выросли новые просвещенные ценители литературы из среды простых рабочих.

В письме к своему другу — актеру Макриди (14.I.1853 г.), комментируя свою речь в Бирмингеме, Диккенс снова говорит о долге художника перед народом:

«... не просто проявлять наши способности в любой области искусства, но обращаться к великому океану человечества, каплями которого мы являемся, а не к стоячей воде попадающих то здесь, то там прудов».

И свои произведения писатель отдает прежде всего на суд народа. Английскому народу посвящает он массовое издание своих сочинений и выражает уверенность, что если книги его правдивы, они будут жить в признании народа, если лживы, то сотрутся из его памяти.

Своим демократическим убеждениям Диккенс остался верен до конца жизни. В одном из своих публичных выступлений (1869) писатель говорил, что его доверие к тем, кто управляет народом, ничтожно, вера же его «в людей, которыми правят», т. е. в народ, — безгранична.

Раннее творчество Диккенса преисполнено величайшего оптимизма. Диккенс — один из самых веселых писателей в мировой литературе. «Человек должен смеяться», — утверждал Диккенс в одном из ранних своих романов. Писатель глубоко убежден, что социальная несправедливость, жестокость, угнетение должны и могут быть устранены, что правда, добро, гуманность неизбежно восторжествуют. Он свято верит в силу писательского слова, в необходимость смело вмешиваться в жизнь, высмеивать ее теневые стороны, добиваться их уничтожения. Задача литературы для молодого Диккенса — «увеличить запас безобидного веселья в мире». Но жизнь в значительной мере поколебала эту уверенность писателя.

Творческий путь Диккенса-писателя, идейная эволюция Диккенса-мыслителя отмечены постепенным разочарованием в действенной силе социальных реформ в условиях буржуазной системы. По мере того как перед глазами писателя все больше и больше обнажались сложные и неразрешимые общественные противоречия, росли его гнев и ненависть, усиливалась роль обличения в его творчестве, все более утопическими, несбыточными казались ему самому его идеалы. Веселый жизнерадостный юмор с годами все более вытесняется гневной сатирой. В произведениях его все громче звучат трагические ноты.

Раннее творчество Диккенса

Уже в первом своем романе «Записки Пикквикского клуба» Диккенс выступает с ярко выраженной гуманистической программой.

Герои этой комической эпопеи — мистер Пикквик и его друзья — люди состоятельные, обеспеченные и по своему положению принадлежат к буржуазии. Но они не являются ее типичными представителями. Им чужды этические нормы буржуазного общества: они отзывчивы, великодушны и доверчивы, как дети. Они наивно верят в добро и стремятся восстановить поправную справедливость.

Диккенс постоянно противопоставляет этих милых, смешных, чудаковатых, непрактичных людей, часто попадающих впросак, ловким дельцам, расчетливым эгоистам, тем, кто так спокойно и уверенно чувствует себя в атмосфере буржуазной действительности.

В своих странствиях по Англии герои Диккенса часто оказываются в весьма неприятных и затруднительных положениях. То они становятся жертвами нечистоплотных законников Додсона и Фогга, то их морочит ловкий авантюрист Джингль, то их, честнейших и добродушнейших людей, принимают за преступников и злоумышленников. Но герои Диккенса всегда сохраняют подлинную человечность, душевное благородство, всегда полны искреннего, заражающего всех веселья и веры в победу добра над злом.

По мере того как разворачивается действие романа, все более суровыми становятся жизненные испытания пикквикистов. Доверчивый мистер Пикквик попадает на скамью подсудимых, а его верные друзья против своей воли оказываются свидетелями против него. Герой Диккенса Пикквик изучает жизнь теперь уже не из окна кареты, не в салоне провинциальной охотницы за знаменитостями, не в гостеприимной усадьбе патриархального помещика Уордля, а в одном из самых страшных мест тогдашней Англии — в долговой тюрьме. В комическую эпопею врывается суровая правда жизни. Со-

проводимый своим преданным слугой, весельчаком Сэмом Уэллером, мистер Пикквик бродит под сводами тюрьмы, знакомится с ее жалкими обитателями. Картины нищеты, горя, страданий потрясают Пикквика. Он испытывает жалость и сострадание к своим бывшим обидчикам и преследователям, которые, так же как и он, оказываются в заключении, и готов великодушно простить их и помочь им выбраться на свободу. Так по доброй воле автора и его героя двери мрачной долго-всей тюрьмы раскрываются и для благородного Пикквика и для его раскаявшихся врагов. Ничто не омрачает счастливого финала романа.

«Записки Пикквикского клуба» стоят особняком в творчестве Диккенса. Это самая оптимистическая и жизнерадостная его книга. Но все же в некоторых, даже очень веселых, эпизодах романа чувствуется рука будущего сатирика. Так, например, Диккенс правдиво изображает предвыборную практику своего времени, рисует демагогические приемы, бывшие тогда в ходу. До сего дня не потеряла актуальности картина инсценировки выборов в Итенсвилле, наглого обмана избирателей со стороны двух соперничающих партий, мало чем отличающихся друг от друга.

При подготовке к встрече с населением почтенного Самюэля Слемки учтено все «до последней мелочи». На улице, у двери находятся двадцать человек, «хорошо вымытых» (им депутат должен пожать руки). Ему советуют также погладить по головкам принесенных грудных детей и спросить, сколько каждому из них месяцев. Предусмотрительный агент рекомендует кандидату «постараться поцеловать одного из принесенных детей, так как это всегда производит хорошее впечатление». Почтенный Самюэль Слемки, желая непременно быть избранным, приветствуемый оглушительными криками толпы, целует всех принесенных детей по очереди.

В своих последующих романах 30-х годов Диккенс углубляет и расширяет изображение современной жизни, в них начинает звучать требование социальных реформ.

«Приключения Оливера Твиста» (1838) — первый социальный роман Диккенса. Здесь, как и в последующих своих романах, Диккенс выступает другом детей, защитником их попранных прав, показывает, что несправедливость современного общественного устройства сказывается прежде всего на судьбе детей бедняков.

Маленький Оливер — сиротка, который родился в рабочем доме и провел в нем свое безотрадное детство. Голод, побои, жестокие издевательства — вот первый жизненный опыт ребенка, воспитывавшегося за счет приходской благотворительности. Затем место действия романа резко меняется: маленький Оливер то ночует среди гробов в мастерской похоронных дел мастера, то блуждает по большим дорогам,

то попадает в общество грабителей и убийц в воровском притоне. Наконец он находит приют в уютном доме богатого буржуа Браунлоу, ставшего его покровителем. Впервые Диккенс показывает Англию как страну потрясающих социальных контрастов.

Беспощадный реализм Диккенса раскрывается прежде всего в изображении городских трущоб и преступного мира.

Писатель полемизирует с романтической идеализацией преступников, столь характерной для современной ему литературы. Свою задачу он видит в том, чтобы показать людей дна, «каковы они на самом деле; обрисовать их во всем их безобразии и отверженности, во всей их жалкой нищете... как они живут, пробираясь самыми грязными дорогами жизни со страшным призраком виселицы вечно перед глазами...»

Диккенсу далеко еще не ясны причины, порождающие преступления; с одной стороны, он пытается искать их в самой структуре капиталистического общества, в нужде, нищете народа. В то же время он склонен рассматривать жестокого бандита Сайкса или его сподвижника коварного Фейгина как некоторую аномалию, искажение человеческой природы¹.

Но и среди отверженных писатель-гуманист находит искренние чувства, благородные и самоотверженные поступки. Так, правдиво обрисована сложная и трагическая фигура проститутки Нэнси. Нэнси хочет спасти маленького Оливера, помочь ему вырваться из воровского притона. Рискуя своей жизнью, она готова раскрыть покровителям мальчика коварные планы своих сообщников. Но в то же время никакие обещания новой прекрасной жизни не могут поколебать верности Нэнси. Она любит мрачного грабителя Сайкса, несмотря на его жестокое обращение с ней. Она не может расстаться с преступниками и ворами, среди которых выросла, хотя всем сердцем осуждает их. «Бессмысленно спорить,— возражает своим критикам Диккенс в предисловии к одному из последующих изданий романа,— являются ли поведение и характер этой девушки естественными или неестественными, правдоподобными или неправдоподобными. Это так, это правда».

Реализм молодого Диккенса еще в достаточной мере ограничен. Гуманистические взгляды Диккенса, разоблачение буржуазной действительности в его ранних романах часто находят выражение в моральных категориях — писатель представляет себе общественную борьбу как столкновение доброго и злого начала. Однако отрицательные персонажи в большинстве случаев принадлежат к миру стяжателей, собственников — это богатые ростовщики, ловкие дельцы, рас-

¹ Белинский говорил о том, что Диккенс «как истинный художник... верно изображает злодеев и извергов жертвами дурного общественного устройства; но... никогда в этом не сознается даже самому себе». (Собрание сочинений в трех томах, т. 2, стр. 645. Гослитиздат. 1948.)

путные аристократы или же люди из низов, которые опять-таки стремятся к деньгам и власти. Добрые же герои Диккенса чаще всего бедняки — клерки, мелкие ремесленники, слуги, рабочие.

Положительный герой в ранних романах Диккенса смело вступает в борьбу с общественным злом. Он может быть бедным и бесправным, как Николас Никкльби, который только в конце романа обретает деньги и положение. Он может быть и состоятельным человеком, как мистер Пикквик, Браунлоу или братья Чирибл («Приключения Николаса Никкльби»). Положительные герои Диккенса часто не свободны от известной условности и схематизма: писатель приводит к счастливой развязке истории своих добродетельных героев и карает или исправляет злых и преступных. В 30-е годы Диккенс еще хочет верить в спасительную силу «добрых денег» в руках некоторых богатых людей. В дальнейшем эта иллюзия писателя рассеивается.

Диккенс — писатель исключительно яркий и самобытный. Однако на раннем этапе своей литературной деятельности Диккенс многому учится у своих предшественников, главным образом у английских просветителей-романистов XVIII века. Творческий метод молодого Диккенса в значительной мере формируется под влиянием их традиций. Пестрая вереница смешных чудачков, юмористических героев Диккенса восходит к английскому роману XVIII века. Вслед за Фильдингом и особенно Смоллетом Диккенс изображает характеры, раскрывая, углубляя какую-нибудь ведущую черту, которую подчеркивает во всем — в портрете, в обстановке, в манере говорить. Писатель широко пользуется старой комедийной традицией передачи сущности характера при помощи семантики его имени. Внешне сохраняя композиционные принципы романов Фильдинга или Смоллета, Диккенс в большей мере, чем они, использует жизнеописание героя, историю его приключений и странствий для изображения жизни в целом. И поэтому часто в ранних романах Диккенса второстепенные персонажи, широкий социальный фон, на котором разворачивается действие, оказываются более жизненными и реалистичными, нежели главные герои.

В политической сатире молодого Диккенса иногда чувствуются отголоски традиций Свифта. Например, в одном из ранних своих очерков, «Пантомима жизни», Диккенс рассматривает современное общество как балаган, ярмарочное представление. Сатира Диккенса достигает наибольшей остроты, когда от картины современных нравов он переходит в этом очерке к изображению парламента. Молодой писатель, обличая вырождение буржуазной демократии своего времени, обращается к образам, мотивам «Путешествия Гулливера» и иногда почти дословно воспроизводит свойственные Свифту

приемы создания образов. Так, например, Свифт, осмеивая английские политические порядки при описании страны лилипутов, ловкость государственных деятелей сравнивал с упражнениями «канатных плясунов», начавших «с юных лет... тренировки в акробатическом искусстве». Поэтому назначение на ответственные государственные должности и награждение орденами у лилипутов определяется не только умением совершать искусные прыжки на канате или перескакивать через палку, которую держит император страны, но и подобострастием придворных, ползающих под этой палкой взад и вперед. Еще более яркого, выразительного эффекта достигает Свифт, когда пышную формулу придворного этикета в стране Трильдрогдриб — «лизать пыль у подножия трона монарха» писатель раскрывает во всей ее чудовищной наглядности. Получив аудиенцию, Гулливер должен «ползти на брюхе и лизать пол по дороге к трону».

И Диккенс, подобно Свифту, высмеивая ловкость и низкопоклонство, характеризующие английскую политическую жизнь, указывает на «быстроту и ловкость» движения парламентских клоунов, совершающих «самые удивительные прыжки по мановению направляющего жезла», который парламентский «лидер или арлекин держит над головой». Этот руководящий государственный деятель «выдвигает самые невероятные прыжки и даже ползает по земле и лижет пыль».

В последующие годы творческий метод Диккенса-сатирика меняется. Исчезают известная прямолинейность и схематизм, сближавшие его манеру с реализмом просветителей.

Творчество Диккенса в 40-е годы

Творчество Диккенса в 40-е годы отмечено решительным поворотом писателя в сторону социальной сатиры. Это было время, когда общественные противоречия в стране усилились, классовая борьба обострилась. Поездка писателя в Америку в начале 40-х годов также сыграла большую роль в его дальнейшей творческой эволюции.

Предпринимая поездку в Соединенные Штаты, Диккенс думал увидеть более гуманный и справедливый общественный строй, чем у себя на родине. Писателю пришлось испытать жестокое разочарование. «...Это не та республика, которую я думал увидеть... которая представлялась мне в воображении», — писал он своему другу Макриди.

Американские впечатления развеивают многие социальные иллюзии Диккенса, изменяют его представление о буржуазной демократии вообще, заставляют его по-новому взглянуть на положение дел в Англии. Роман, в котором Диккенс, по словам Белинского, дает «полную картину современной Англии» и вместе с тем яркую, хотя может быть и несколько

одностороннюю, картину американской жизни¹, — «Мартин Чеззльвит» (1843). Диккенс рассказывает в этом романе о власти денег в буржуазном мире. В центре романа борьба за наследство старого Мартина Чеззльвита. Многочисленные родственники, близкие и далекие, стремятся войти в доверие к своенравному и капризному богачу, чтобы протянуть руку к его капиталам. Молодой Мартин, попав в немилость к своему деду, вынужден искать удачи в Соединенных Штатах. Это дает Диккенсу возможность ввести в роман зарисовки американской жизни.

Писатель резко клеймит дельцов, все «тревоги, надежды, радости, привязанности» которых находят выражение в долларах и которые готовы продать честь нации ради наживы. Беспощадно разоблачает он лживую и наглую буржуазную прессу, отравляющую ядовитым дурманом сознание читателей. (Знаменательны названия, которые придумывает Диккенс для этих газет: «Нью-Йоркская помойка», «Клеветник» и др.)

Не менее сурово рисует писатель царство собственников у себя на родине. Энтони Чеззльвит и его сын Джонас живут только страстью к обогащению, к умножению своих капиталов. Первое слово, которое произнес Джонас Чеззльвит еще в детстве, было «прибыль», второе — «деньги». Стремление к наживе заставляет Джонаса желать смерти своему отцу, который, по его представлению, слишком долго живет на свете, не дает ему возможности воспользоваться наследством. «Да я бы на его месте не знал, куда деваться от стыда, — говорит об отце Джонас, — рад был бы спрятаться в это самое, как там оно называется». «Быть может, — иронически указывает автор, — это неопределенное выражение означало могилу или склеп, или усыпальницу, или кладбище, или мавзолей, или еще какое-нибудь слово, которое не позволяла мистеру Джонасу выговорить его сыновняя любовь».

В широко известном романе Диккенса «Домби и сын» (1847—1848) центральная фигура — крупный коммерсант, владелец солидной торговой фирмы. Черствый и сухой делец, глубоко убежденный в том, что деньги всесильны, высокомерный, жестокий к своим подчиненным, суровый и деспотичный в семье, Домби — типичный представитель английской буржуазии, исполненной национального чванства, претендующей на мировое господство. Писатель иронически говорит о том, что, по мнению Домби, «земля была создана для его торговой фирмы, а солнце и луна... чтобы освещать ее». Интересы фирмы определяют образ мыслей ее владельца, его отношение к окружающим, его поступки. По существу говоря, Домби не хозяин своего предприятия, а жалкий невольник, «порабощенный своим же собственным величием, впряженный в свою соб-

¹ См. В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. 2, стр. 700—701.

ственную триумфальную колесницу, подобно выючному животному». В представлении маленького Поля Домби образ отца сливается с могущественной фирмой. На вопрос, как зовут его папу, он отвечает «Домби и сын».

Забота о процветании фирмы определяет отношение Домби к семье. Сын для него — долгожданный наследник, компаньон, а дочь — только «фальшивая монета, которую нельзя вложить в дело». Его вторичная женитьба продиктована строгим расчетом и является чем-то вроде торгового контракта. Назначение его первой жены состояло в том, чтобы дать фирме наследника. Красота второй избранницы Домби — Эдит должна способствовать укреплению делового престижа и общественного положения коммерсанта. «Меня продали так же позорно, как продают на невольничьем рынке женщину с петлей на шее», — горько жалуется Эдит. Банкротство предприятия приводит героя к катастрофе, к попытке самоубийства. Однако писатель до известной степени нарушает цельность и жизненную правдивость созданного образа, заканчивая роман раскаянием и моральным преображением Домби.

Высоко оценивая мастерство Диккенса, Белинский восторженно писал о «богатстве фантазии на изобретение резко, глубоко, верно нарисованных типов»¹ в романе. Диккенс по своему обыкновению углубляет и раскрывает ведущую черту в характере Домби: его высокомерие и внутренний холод, ledenый и замораживающий все вокруг, находят выражение в его внешности, в окружающей его обстановке.

Трагична судьба маленького Поля Домби. Отец видит в нем будущего дельца. Он пытается внушать ему принципы эгоизма, толкует с ребенком о могуществе денег. Полю запрещают любить его сестру Флоренс и кормилицу, запрещают играть со своими сверстниками. Наследник богатой фирмы лишен нормального детства. Мальчик вянет в холодном, чопорном доме своего отца, а потом в «показательном» учебном заведении, куда его отдают. Его слабое здоровье надорвано, и он умирает. Так Домби приносит в жертву фирме то единственное, что он любил в жизни, — сына.

Самая отталкивающая фигура романа — управляющий конторой Домби, хищник и авантюрист Каркер, который для достижения богатства и положения в свете не брезгует ничем.

В характеристике Каркера Диккенс смело прибегает к гротеску. Внешность Каркера, его коварная улыбка напоминают хищное животное. Диккенс часто сравнивает Каркера с лукавым котом, скалящим острые зубы. Иногда эта символическая черта внешности персонажа даже заменяет сам образ. «В конторе, во дворе, на улице и на бирже зубы блестили и торчали устрашающе. Подошел шестой час, а с ним и гнедая

¹ В. Г. Белинский. Избранные письма, т. 2, стр. 370. Гослитиздат. 1955.

лошадь мистера Каркера, и зубы, сверкая, направились в путь».

Каркер так похож на кота, что вызывает ненависть Диогена, собаки Флоренс. Диккенс обращается к псу, натравливая его на хищника: «У тебя прекрасный нюх, Ди. Кошкой пахнет дружок, кошкой!»

Миру дельцов и их подручных писатель противопоставляет простых людей — кочегара Тудля и его жену, кормилицу маленького Поля, смешного чудака капитана Катля, скромного мелкого торговца Джилса, его племянника Уолтера и других. Душевная чистота, бескорыстие, искреннее сочувствие и дружеское участие характеризуют этих людей. Недаром же Флоренс, бежав из дома своего бессердечного отца, находит у них приют, любовь и поддержку. Образы их окрашены мягким, теплым юмором.

Творчество Диккенса 40-х годов завершает «Давид Копперфильд» (1849—1850). В этом романе много автобиографического. Его герой с ранних лет сталкивается с жестокостью, несправедливостью. Снова, как и в прежних своих произведениях, Диккенс говорит о горькой судьбе ребенка в капиталистическом мире. Как в социальных романах 30-х годов, как в «Домби и сыне», Диккенс снова гневно обличает тех, кому доверено воспитание и образование детей, кто калечит их духовно и физически. В романе оживают многие горькие воспоминания писателя о своем безрадостном детстве. В рассказе о том, как маленький Давид становится «рабочей скотинкой» фирмы «Мердстон и Гринби», когда он «примешивает свои слезы к воде, в которой моет бутылки» в сыром подвале, кишасщем крысами, как он тоскует по школе, по своим прежним товарищам, чувствуется не только боль и обида Диккенса при воспоминании о самом тяжелом эпизоде своего прошлого, но и сочувствие многим маленьким английским труженикам, лишенным детства, как и его герой и как когда-то он сам.

Судьба Давида раскрывается на широком социальном фоне. И как и раньше, положительными героями романа оказываются прежде всего простые люди — рыбаки Пегготи, честные и великодушные, люди большого сердца, способные на подвиг и самопожертвование, а их обидчиком — бездушный аристократ Стирфорс. По-прежнему резко сатирически обрисована фигура гнусного карьериста и проходимца Урии Гиппа, стремящегося завоевать положение в свете путем грязных махинаций и мошенничества.

Пятидесятые годы

Пятидесятые годы являются периодом наибольшей творческой зрелости Диккенса. Он создает крупнейшие социальные романы («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка

Доррит»), которые являются вершиной сатирического мастерства писателя. В них он осуждает и обличает уже не отдельных представителей капиталистического общества, но всю систему в целом. Жестокая правда буржуазных отношений предстает в романах 50-х годов без всяких прикрас, без всякой идеализации, во всей ее сложности и непримиримости. В изображении действительности сгущаются мрачные краски, преобладают трагические мотивы. Рассеиваются прежние иллюзии Диккенса, тускнеет его былой оптимизм, размышления о будущем Англии лишены теперь светлой перспективы. Диккенс любит людей, верит в них, он по-прежнему друг и защитник обиженных и обездоленных. Но он не знает, как им помочь. Положительные герои в романах Диккенса 50-х годов — честные, благородные и мужественные люди. Но как изменить окружающий их жестокий и несправедливый мир, они не знают, как не знает этого и сам автор. Герои Диккенса запутываются в лабиринте общественных противоречий и погибают, как рабочий Стивн Блекпул («Тяжелые времена»), или замыкаются в себе, пережив тяжелые испытания, потеряв близких и дорогих им людей, как Джарндис и Эстер Соммерсон («Холодный дом»). Единственно возможное счастье, которое Диккенс оставляет крошке Доррит и Артуру Кленнему, — это «скромная и полезная жизнь, исполненная труда», сознательный отказ от неправедно нажитых грязных денег, попытка спрятаться от треволений и бурь жестокого мира в тихой гавани семейной жизни.

Отступает на задний план яркий юмор ранних произведений, нет больше счастливых концов. Гневная сатира, патетическая риторика — вот преобладающие черты романов этого периода.

«Холодный дом» (1852—1853) — одно из самых значительных произведений Диккенса. Обличение судебной волокиты, крючкотворства и обмана законников — тема для писателя не новая. Однако в описании деятельности мрачного канцлерского суда, бесконечных и бессмысленных процессов, поглощающих те самые состояния, из-за которых ведется тяжба, разоряющих людей непомерными судебными издержками и обогащающих только ловких юристов, Диккенс приходит к более широкому сатирическому обобщению. Канцлерский суд становится воплощением всей изжившей себя консервативной государственной системы Англии.

Судьбы всех главных и второстепенных персонажей романа связаны с деятельностью канцлерского суда. А невдалеке от этого мрачного здания ютится тряпичная лавка старьевщика Крука. Выживший из ума старик неизменно называет лорда-канцлера своим собратом по ремеслу, а дела и бумаги канцлерского суда сравнивает с рухлядью и отбросами в своей лавке. Эта символическая параллель подчеркивает пара-

зитарность, вырождение, полное обветшание и гнилость английского бюрократического аппарата, а страшная, фантастическая смерть Крука от самовозгорания приводит писателя к утопической мысли, что и ненавистная ему бюрократическая машина не только канцлерского суда, но и всего буржуазного государства сама себя изживет, придет к самоуничтожению.

«Этот Лорд Канцлер (таково прозвище старьевщика Крука.— *М. Н.*) остался верен своему званию до конца и умер смертью, заслуженной всеми лордами-канцлерами всех судов и всеми властями, под какими бы именами они ни выступали, всюду, где господствуют ложные претензии и где творится несправедливость».

В «Холодном доме» суд, государство, деловые и аристократические круги прочно связаны между собой.

Тень мрачного канцлерского суда лежит на деятельности адвоката Толкингхорна, представителя жестокой и нечистоплотной буржуазной законности, живущего шантажом и интригами. Когда он идет, перед ним летит, указывая ему путь, ворона, черный цвет преобладает в его одежде и сумрачные тона — в его жилище; он как ворон, который питается мертвечиной.

От канцлерского суда тянутся нити к роскошному особняку баронета Дедлока. Этот тупой консерватор омертвел в своем страхе перед жизнью, перед народом. Во всем ему мерещится призрак Уота Тайлера, вождя крестьянского восстания XIV века.

Все выдающиеся английские сатирики высмеивали двухпартийную парламентскую систему, отмечая полное тождество правящих партий и ничтожность их разногласий. Свифт сводит различия между ними к размеру каблучков, Фильдинг — к полям шляп, Теккерея говорит о триста десяти джентльменах, цитирующих Горация, с одной стороны, и триста пятнадцати джентльменах, также цитирующих Горация, — с другой. Чтобы подчеркнуть сходство двух соперничающих политических партий, Диккенс дает им созвучные имена: в «Записках Пикквикского клуба» это партии «синих» и «сивых», мало чем отличающихся друг от друга, в «Холодном доме» фамилия лидера одной партии — Будль, другой Бафи. Представители одной из партий — милорды Будль, Кудль, Дудль и другие, их противники — достопочтенные Бафи, Гафи, Дафи, Кафи и другие.

«Холодный дом» — роман о вопиющих социальных контрастах современной Диккенсу Англии. Из загородного поместья Дедлоков или из их роскошного особняка в столице писатель переносит действие в мрачные трущобы для бедняков, на зловонное кладбище для нищих, в лачугу рабочего-кирпичника.

Резко клеймит автор лицемерных буржуазных филантро-

пов, которые врываются к голодным беднякам с душеспасительными книжечками или занимаются бессмысленной опекой далеких язычников различных африканских племен и тихоокеанских островов.

В то же время один из героев романа — бесприютный подметальщик улиц, маленький оборвыш Джо, грызет корку грязного хлеба на ступенях подъезда общества по распространению евангелия в чужеземных странах.

Джо принадлежит к числу наиболее патетических образов у Диккенса. Обитатель страшных трущоб, не знающий ни отца, ни матери, не имеющий имени, неграмотный, всегда голодный, вечно преследуемый грозными окриками полицейских, Джо похож на жалкого одичавшего зверька.

«Странное, вероятно, состояние быть таким, как Джо,— говорит Диккенс.— Шататься по улицам, смотреть на непонятные начертания и пребывать в полном неведении смысла этих таинственных знаков, в таком множестве пестреющих над магазинами, на углах улиц, на дверях и на окнах! Видеть, как другие читают, видеть, как другие пишут, видеть, как почтальоны разносят письма... и оставаться слепым и немым!» Во время игры уличных музыкантов Джо и стоящая рядом с ним собака слушают музыку «быть может, с одинаковым... чувством удовлетворения». Однако образ Джо является не только свидетельством страшного унижения человека в современном обществе. Этот маленький жалкий бродяжка знает преданную любовь и подлинную привязанность, он воплощает ту истинную человечность, которую писатель не может найти в холодном буржуазном мире.

Одна из глав романа, носящая ироническое заглавие «Наш возлюбленный брат», заимствованное из заупокойной службы английской церкви, описывает последний путь тела капитана Хоудона, обитателя жалких трущоб, переписчика деловых бумаг, умершего в крайней нищете. Тело капитана Хоудона проходит все унижительные этапы осмотра, дознания и судебного следствия, пока наконец не попадает на гнусное свалочное место, называемое кладбищем для бедных.

Для придания большей остроты своей сатире Диккенс пользуется лексиконом заупокойной службы. Горько-иронически звучат непрерывно повторяющиеся слова погребального обряда: «возлюбленный брат наш, ныне преставившийся», — так не соответствующие зловонной яме, которую уготовали ему его «братья» как место последнего упокоения. Диккенс рассказывает, как приходит церковный сторож «вместе с приходской братией... и уносит тело ныне преставившегося возлюбленного брата нашего на кладбище зловонное, отвратительное... На гнусный клочок земли, который и турок отверг бы, как дикое отвратительное место, перед которым содрогнулся бы и кафр, приносят они тело возлюбленного брата

нашего, ныне преставившегося, чтобы похоронить его по христианскому обряду.

Здесь, на кладбище, которое со всех сторон окружено домами и к железным воротам которого ведет только узкий зловонный проход, на кладбище, где вся скверна жизни соприкасается со смертью и все ядовитые испарения смерти соприкасаются с жизнью,— зарывают на глубине одного или двух футов возлюбленного брата нашего».

Это страшное заброшенное место является для Диккенса «позорным свидетельством будущим векам о том времени, когда цивилизация и варварство совместно вели на поводу наш чванный остров».

В то же время это место согрето любовью и памятью всеми отвергнутого беспризорного мальчика, старательно подметающего ступеньки могилы своего друга, бесхитростно выражая этим свою преданность умершему.

Блестяще разработанный сюжет романа связывает воедино самые различные пласты общественной жизни. На могиле капитана Хоудона маленький оборвыш Джо встречается с блистательной светской дамой, женой баронета Дедлока.

Судьба леди Дедлок глубоко трагична. Ее прошлое вынесено автором за пределы романа. Бесприданница Гонория вышла замуж по расчету. До вступления в брак с сэром Лестером Дедлоком она узнала радости и горести любви и внебрачного материнства, она ошибалась и с точки зрения света грешила, но ей доступны были человеческие чувства и страдания. Став леди Дедлок, она перестает быть человеком, превращается в светскую куклу, холодное и бездушное изваяние, украшающее лондонские салоны. О леди Дедлок, фешенебельной львице, о ее победах и лаврах Диккенс говорит неизменно иронически, имитируя стиль светской хроники. От лица distinguished Боба Стойло, любителя конного спорта, являющегося величайшим авторитетом в глазах общества, он признает ее «самой объезженной женщиной во всей конюшне».

Раскрывая характер своей героини, писатель подчеркивает роль чувства, которое пробуждает ее снова к жизни. Она видит почерк когда-то любимого ею человека, она встречается с дочерью, она все больше осознает ужас и унижительность своей двойственной жизни. Но этого недостаточно для Диккенса. Чтобы вернуть ей утраченную человечность, автор хочет дать ей возможность перестать быть леди Дедлок, вырвать ее из окружения Дудлей, Кудлей, расслабленных кузенов и прочих завсегдатаев света. Чтобы стать человеком, она должна уподобиться беспризорнику Джо, должна покинуть дом сэра Лестера и в одежде простой работницы блуждать по большим дорогам и городским трюшобам.

Когда разорваны все сословные связи, сломаны все общественные перегородки, когда она становится выброшенным из

жизни существом без рода, без племени,— исчезает леди Дедлок, остается только мать Эстер и возлюбленная капитана Хоудона. Глубоким, искренним чувством проникнуто ее последнее, предсмертное письмо, обращенное к дочери. Суровым, сдержанным пафосом отмечена ее смерть на могиле любимого человека.

Характерная черта «Холодного дома» как социального романа — его многоплановость, большая широта охвата действительности. Этим объясняется и своеобразие композиции. Рассказ ведется от лица автора или от имени Эстер Соммерсон. Иногда эмоциональное воздействие на читателя достигается тем, что Эстер как бы дублирует Диккенса. Так, при описании канцлерского суда или кладбища для бедных наивная, подчеркнута прозаическая речь Эстер как бы оттеняет гневную публицистичность речи автора, ее причудливую, смелую, подчас неожиданную образность.

Образ рассказчицы, ее наивность, недогадливость, постоянные повторы в ее несколько приподнятой, восторженной речи усиливают трагическое впечатление от сцены, когда Эстер, единственная из всех, кто сопровождает мертвую женщину, не узнает в ней свою мать и принимает ее за ту, с которой леди Дедлок поменялась платьем. «Она лежала там,— взволнованно повторяет Эстер.— Я видела, но я не понимала... и это была моя мать, холодная и мертвая...»

«Холодный дом» — роман о трагических и неразрешимых противоречиях английской жизни.

В «Тяжелых временах» (1854) Диккенс откликнулся на основной социальный вопрос современности — конфликт между пролетариатом и буржуазией.

Когда Диккенс создавал роман, он изучал условия труда и жизни рабочих, наблюдал их борьбу за свои права, ездил в те районы Англии, где происходили забастовки.

«Тяжелые времена» показывают Англию, расколовшуюся на два мира, и эти антагонистические лагеря представлены в романе в состоянии борьбы.

Одной из ведущих сатирических тем романа «Тяжелые времена» является осмеяние и разоблачение принципов буржуазного эгоизма. Диккенс выступает против бесчеловечной буржуазной идеологии, сводящей человека, его труд, его деятельность, его запросы к простому факту, к сумме цифр, к статистическим данным.

Фабричный город на севере Англии, носящий символическое название Коктаун (город угля), «город машин и высоких труб», в котором все обезличено настолько, что «тюрьма могла бы быть больницей, а больница могла быть тюрьмой», где «все — от родильного дома до кладбища — было только фактом», является олицетворением жестокости и бездушия капиталистической системы, символом всей Англии.

Наиболее яркий сатирический образ романа — Томас Гредграйнд, буржуазный теоретик, «человек действительности, человек фактов и цифр», как характеризует его автор.

Внешность Гредграйнда является иллюстрацией к «теории фактов»: «прямоугольный сюртук, прямоугольные ноги, плечи», даже галстук, который «держит его за горло, словно неговоривый факт».

Во всей его деятельности Диккенс неизменно подчеркивает мертвящее, ледяное равнодушие к судьбам живых людей, неумение и нежелание выйти за пределы сухой статистики.

Политическая карьера Гредграйнда отвратительна не только своей бессмысленностью, полнейшей ничтожностью, но и объективно приносит величайший вред стране. Как и в других романах 50-х годов, Диккенс снова выступает с резкой критикой всей парламентской системы в Англии.

Много вреда приносит педагогическая деятельность Гредграйнда. Его «заботу» о воспитании и образовании детей в Коктауне, покровительство, которое он оказывает «показательной» школе, где проводятся в жизнь его педагогические принципы, где дети во избежание всякого проявления эмоциональности лишены имени и называются по номерам, откуда изгнаны мысль, чувство, фантазия, где подавляется всякая самостоятельность ребенка, где учитель носит выразительную гротескную фамилию «Чокамчайдль» (душитель детей), автор прямо называет «убийством малолетних».

Свои мысли Гредграйнд выражает сухим псевдонаучным языком и с помощью терминов политической экономии и статистики пытается объяснить обычные человеческие понятия. Гредграйнд уговаривает дочь выйти замуж по расчету за человека более чем вдвое старше ее, к которому она испытывает неопределимое отвращение. Доводы отца в пользу этого брака основаны на точных расчетах: «Тебе, говоря круглыми цифрами, двадцать лет, мистеру Баундерби, говоря круглыми цифрами, — пятьдесят. Получается некоторое несоответствие в вашем возрасте, но что касается ваших средств и общественного положения несоответствия нет; напротив, есть большое соответствие». Гредграйнд предлагает дочери принять во внимание цифровые данные о неравных браках во всех уголках земного шара. Деловые обороты и термины вытесняют из его речи все, что хотя бы отдаленно приближается к выражению чувства. Старательно избегая слова «любовь», он выражает это с его точки зрения вредное и ненужное для вступления в брак понятие таким образом: «Мистер Баундерби не хочет ставить тебя в неудобное положение и не претендует на что-нибудь мечтательное, фантастическое или (я употребляю синонимы) сентиментальное. Может быть, само выражение является не совсем подходящим». Обращаясь к отцу за советом, Луиза с горькой иронией спрашивает: «Чем ты посоветуешь,

отец, заменить слово, которое я только что употребила? Мое неподходящее выражение?»

Своеобразной пародией на язык Гредграйнда является речь его жены, которая усвоила только форму окончаний абсолютно ей непонятных научных слов. Все связанное с загадочными для нее понятиями она называет просто «ация», «ология» и прибегает даже к своего рода словотворчеству, составляя такое наукообразное слово, как «что-то ологическое». Обращаясь к Луизе перед смертью, миссис Гредграйнд хочет проститься с ней, но выразить свои чувства попросту, по-человечески она уже не может. Жизнь миссис Гредграйнд в страхе и подчинении у мужа, в преклонении перед недоступными ее пониманию теориями приводит к тому, что ее робкий предсмертный протест против философии буржуазного эгоизма в последнем обращении к дочери принимает форму пародийного оборота: «нечто — вовсе не ология».

Последовательно развенчивая «философию фактов», Диккенс заставляет Гредграйнда под давлением тяжелых жизненных испытаний признать, в конце концов, всю несостоятельность, весь вред своих теорий. На судьбе собственных детей он видит полное крушение всей своей системы — разбита и изуродована жизнь его дочери, сын стал преступником... В одной из последних глав романа, многозначительно названной автором «философской», прозревший Гредграйнд безуспешно пытается найти путь к сердцу бездушного карьериста Битцера, в прошлом лучшего ученика своей «показательной» школы. Напрасно стремится он пробудить в своем собеседнике человеческие чувства. Прочно усвоивший основные принципы системы Гредграйнда и успешно применяющий их в своей жизни, Битцер не может понять вопроса своего бывшего учителя, как когда-то сам Гредграйнд был глух ко всем проявлениям человеческих чувств у окружающих. Битцер с удивлением отвергает обвинение в бессердечии, так как слово «сердце» он воспринимает в чисто физиологическом плане и довольствуется псевдонаучным объяснением деятельности сердца.

«Битцер, есть ли у тебя сердце?», — спрашивает Гредграйнд.

«Кровообращение, сэр, — ответил Битцер, улыбаясь странности вопроса, — не могло бы поддерживаться без сердца. Ни один человек, сэр, знакомый с фактами, установленными Гарвеем относительно кровообращения, не может сомневаться в том, что у меня есть сердце».

Принцип гиперболизации, столь характерной для Диккенса, достигает наивысшей силы обобщения и типизации в создании сатирических образов романа «Тяжелые времена». Друг и последователь Гредграйнда, «богач, банкир, купец, фабрикант» Баундерби является воплощением «теории фактов» на

практике. Наглый, циничный, грубо-невежественный, искренне убежденный, что деньги всемогущи, жестокий эксплуататор рабочих, он считает все их законные требования, все их попытки улучшить свою судьбу желанием «ездить в карете» или «есть черепаховый суп с золотой ложки». Необразованный выскочка, Баундерби демагогически кичится тем, что «он своими руками нашел свое богатство», «сам себя сделал». Он назойливо противопоставляет свое нынешнее благополучие лишениям, обидам, нужде, будто бы испытанным им в детстве. Самодовольство, чванство настолько распирают Баундерби, что даже внешне он напоминает «раздутый воздушный шар, готовый улететь».

Трагическая судьба женщины в буржуазном обществе, ложь и лицемерие буржуазной семьи, основанной на собственности,— постоянная тема сатиры Диккенса. Брак в капиталистическом обществе — торговая сделка, неоднократно подчеркивает писатель. Жену Джонаса Чеззльвита — Мерси автор называет «одной из его движимостей». Эдит Домби, леди Дедлок, Луиза Баундерби принадлежат к той группе женщин у Диккенса, которые выступают с протестом против унижительных для их человеческого достоинства уз буржуазного брака. Принужденные вечно скрывать свои чувства, они привыкли появляться перед посторонними или перед нелюбимым мужем с маской гордого и холодного равнодушия на лице. Только изредка изменяется их привычная манера держать себя. Искренняя привязанность, дружеское участие проявляет Эдит, когда она обращается к своей падчерице Флоренс. Прекрасная улыбка озаряет бесстрастное и холодное лицо Луизы, когда она видит своего брата или говорит о нем. Судьба этих женщин глубоко трагична. Эдит обречена на одинокую безрадостную жизнь, бесприютной скиталицей бродит она по свету. Леди Дедлок умирает, измученная, на заброшенном кладбище для бедных возле могилы любимого человека. Жизнь Луизы исковеркана. До конца дней будет она влачить унылое одинокое существование в доме отца.

Центральным конфликтом романа «Тяжелые времена» является столкновение рабочих и предпринимателей Коктауна. Диккенс показывает рабочих с исключительным теплом и сочувствием. Противопоставляя их бессердечным, потерявшим человеческий облик фабрикантам, писатель, как и всегда, ищет правду в народе. Подлинные человеческие чувства, большая самосотверженная любовь, товарищество, взаимная солидарность характеризуют рабочих и в труде, и в борьбе, и в их личной жизни. Устами простого рабочего Стивна Блекпула Диккенс обличает социальное неравенство, буржуазное законодательство, подводит читателя к мысли, что в Англии законы различны для тех, у кого есть деньги, и для тех, кто не имеет ничего. Успехи в промышленности не изменяют тяжелой жиз-

ни рабочих. «Посмотрите, как процветают фабрики! Все это не приближает нас ни к чему, кроме смерти. Посмотрите, как вы обращаетесь с нами, что вы пишете о нас, что вы говорите о нас и посылаете депутации к министрам с жалобой на нас, и как вы всегда правы, а мы всегда неправы...» Уродливые законы буржуазного мира калечат судьбу положительных героев романа — Стивна и его любимой подруги Речел и являются причиной его преждевременной трагической гибели.

В капиталистическом мире рабочий перестает быть для предпринимателя человеком, он становится придатком к машине.

В «Положении рабочего класса в Англии» Энгельс писал о том, что «отношение фабриканта к рабочему — не человеческое, а чисто экономическое»¹. Фабрикант не хочет и не может понять того, что рабочий «не «труд», а человек, который, правда, обладает в числе прочих черт также способностью трудиться... Он не может понять того, что кроме отношений купли и продажи между ним и рабочими существуют ещё какие-то другие отношения; он видит в них не людей, а только «руки» (hands), как он постоянно называет своих рабочих в лицо...»².

В романе «Тяжелые времена» унижительную кличку «hands» (рабочие руки) Диккенс как бы читает по-новому. При помощи наглядного образа писатель конкретизирует термин, привычный в устах английских предпринимателей:

«Масса обитателей Коктауна, которая имеет общее название «рабочие руки», — это порода людей, которая вызвала бы к себе кое у кого более благосклонное отношение, если бы природа создала их состоящими из одних рук или наподобие низших животных, встречающихся на морском берегу, из одних рук и желудков».

Это представление фабрикантов о рабочих выражает Баундери: «Я знаю кирпичи этого города, и я знаю мастерские этого города, и я знаю трубы этого города, и я знаю дым этого города, и я знаю рабочие руки этого города».

Пять раз повторяется та же конструкция, меняется только одно слово, стирается грань между кирпичами, дымом и трубами фабричных зданий и живыми людьми, которые там работают.

Но для Диккенса «hands» — это живые люди.

«Рабочие руки», — пишет он, — мужчины и женщины, мальчики и девочки, расходились по домам».

Одним из важных эпизодов романа является описание забастовки коктаунских рабочих. Писатель показал народ не только страдающим, но и борющимся за изменение своей жизни.

¹К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 497.

² Там же.

ни. Далеко не все понимая в этой борьбе, писатель сумел создать коллективный образ рабочих, полных решимости отстаивать свои права, понимающих, что их сила в объединении. Диккенс убедительно показывает причины, которые привели рабочих к забастовке, понимает ее неизбежность. Предоставляя слово своему любимому герою Стивну Блекпулу, писатель утверждает, что окружающая жизнь — «трясина». «Тысячи рабочих попадают в ту же трясиину», — говорит Стивен Блекпул. Между ними и предпринимателями «черный непроходимый мир», и это «будет длиться долго или коротко, сколько можно выдержать такую нищету». Однако в изображении бастующих рабочих, в отношении к ним писателя резко обнаруживаются главные противоречия его творчества. Сочувствуя бедственному положению рабочих, выступивших в защиту своих прав, Диккенс остается сторонником «моральной силы», отказывается принять пути активной борьбы английского пролетариата, политику революционного крыла чартизма. Отсюда двойственность образа Блекпула. Когда он выступает защитником интересов простых людей, выразителем их чаяний и стремлений, речи его звучат правдиво и убедительно. Но писатель неизбежно отходит от реализма, делая своего героя носителем идей примирения между классами, проповедующего сомнительные истины христианского социализма. Не отвечает жизненной правде и тенденциозно-карикатурная фигура агитатора Слекбриджа, которого автор считает ответственным за волнения и беспорядки на фабрике.

По мысли писателя, самое страшное в существующих социальных отношениях — это та непроходимая пропасть, которая лежит между классами, «черный непроходимый мир», «трясина». Гуманизм Диккенса восстает против существующего порядка вещей, но найти выхода не может. Единственное, что по-прежнему хочет противопоставить писатель черствому закону фактов и цифр, это чистая человечность, добрая душа человека из народа.

Здравый смысл ребенка, простой хорошей девочки Сисси Джуп, ее ясная логика, ее чистое сердце должны, по замыслу Диккенса, разоблачать духовную нищету представителей буржуазного мира, убожество их философии.

Сисси Джуп — худшая ученица школы Гредграйнда. Она безжалостно коверкает ученые, непонятные ей слова, не может произнести слова «статистика» или понять, что такое «народное благосостояние», которое она упорно называет «природным».

Ей поручает Диккенс разбить и развенчать основные положения «философии фактов и цифр». Ответ Сисси на все псевдонаучные вопросы школьного учителя построен на полном несоответствии двух точек зрения, двух принципиально противоположных взглядов на жизнь, а потому сделан в двух различ-

ных речевых стилях — простой речи ребенка и засоренной терминами политической экономии и статистики речи учителя, призванного воспитывать детей в духе буржуазной идеологии. Вот как выглядит урок о «народном благосостоянии».

«...Представим себе, что эта классная комната — народ,— говорит учитель,— и у этого народа пятьдесят миллионов денег. Можно ли считать, что этот народ благоденствует?» Сисси не может ответить на этот вопрос, так как она не знает, «кто получил эти деньги и досталось ли что-нибудь на ее долю. Тогда учитель требует, чтобы дети представили себе, что классная комната «огромный город и что в нем миллион жителей и что в течение года из них от голода умерло на улице всего двадцать пять человек». Как же должна оценить Сисси подобный факт? «Мне кажется,— говорит она простодушно,— для тех кто умер от голода, было одинаково плохо — было ли там миллион жителей или миллион миллионов».

Учитель последний раз спрашивает девочку: «Вот статистика несчастных случаев на море. Допустим, что в данный момент ушло в дальнее плавание сто тысяч человек и только пятьсот из них утонуло или сгорело. Какой это даст процент?» И девочка говорит, что никакого «...для родных и друзей умерших».

Вместе со своей маленькой героиней Диккенс отказывается принять бесчеловечные принципы буржуазного эгоизма.

В «Крошке Доррит» (1855—1856), романе, написанном в годы непопулярной Крымской войны, Диккенс ставит своей задачей показать косное, бюрократическое правительство, неспособное управлять страной, враждебное интересам народа. В своей перепишке в 50-е годы Диккенс выражает тревогу за судьбу страны, осуждает политику правящих классов.

В романе «Крошка Доррит» Министерство Околичностей, символизирующее весь государственный аппарат, управляемое кликой Полипов, аристократических паразитов, прочно присосавшихся к корпусу корабля нации, душит все живое, тормозит и хоронит в «склепах» канцелярской волокиты всякое проявление инициативы, деятельности. «Как не делать этого» — вот ведущий принцип политики Министерства Околичностей. Он находит свое отражение даже в мебелировке кабинета одного из заправил этого учреждения — сэра Тита Полипа; внешность же этого государственного деятеля «подлинное воплощение и олицетворение принципа «как не делать этого». Один из родственников и сподвижников Полипов — Лорд Ланкастер Пузырь сравнивается автором с «благородным» холодильником, который замораживает вокруг себя все, даже чашку чая, которую ему подают в гостях.

Развивая и несколько шаржируя мысль о паразитарности, загнивании правящей клики, Диккенс поселяет Тита Полипа на Конюшенной улице, заваленной навозными кучами, с креп-

ким запахом помойки, а фамилию всеильного банкира Мердля он производит от слова «нечистоты».

В «Крошке Доррит» сатира Диккенса принимает иногда почти аллегорические формы. Многие действующие лица даже названы по своим функциям в государственном аппарате: Адвокатура, Церковь, Казначейство и т. д. Однако, находясь как будто на грани аллегории, эти обобщения не становятся схемой. Например, образу Адвокатуры, как определенному живому персонажу, присущи известные индивидуальные черты, они проявляются и в ее манере играть лорнетом, в ее профессиональном красноречии, в чисто судейской интонации, в том, как она расточает «юридические улыбки» собравшимся гостям, а все человечество представляет себе, как «скопление присяжных».

О финансисте Мердле, представляющем власть денег в обществе, Диккенс говорит, что имя его — «имя века», что он «воплощение всех английских коммерсантов, густо позолоченных». Встреча Мердля и лорда Децимиуса Полипа, — денег и государственной власти, — глубоко символична, ибо Мердль диктует государству свою волю.

Диккенс показывает подлинных хозяев страны, он раскрывает могущество капитала и пресмыкательство перед ним казначейства, закона и церкви.

В то же время Диккенс неизменно подчеркивает, что всеильный Мердль — аферист, преступник, несущий гибель и разорение тем, кто связал с ним свою судьбу. Махинации Мердля затрагивают и правительственные круги, и богатых буржуа, и честных тружеников, простых людей, населяющих «Подворье разбитых сердец».

Всеобщую продажность, погоню за наживой, потерю элементарной человечности — вот что видит писатель в буржуазном обществе. Если Диккенса глубоко возмущала унижительная кличка «рабочие руки» по отношению к народу, то в представителях буржуазного мира он отказывается видеть людей и часто отождествляет их с деталями одежды или с частью их тела, наилучшим образом выражающими суть их характеров. Так, например, основная функция миссис Мердль — представлять в обществе богатство и положение своего мужа. Диккенс и называет миссис Мердль не иначе, как «бюст», ибо такова ее социальная функция. «Бесчувственный пышный бюст», который приобрел банкир, превосходно подходил для выставки драгоценностей. «Мистеру Мердлю необходимо было выставить на чем-нибудь драгоценности, и он купил бюст для этой цели. Ювелиры Стор и Мортимер могли бы совершить такую же сделку.

Эта сделка, как и все остальные, оказалась успешной и прибыльной. Бюст, увешанный драгоценностями, привлекал внима-

ние общества. Общество одобряло, мистер Мердль был доволен».

С финансовыми авантюрами Мердля, с бюрократической волокитой Министерства Околичностей связана судьба семейства Доррит. Жалкие обитатели долговой тюрьмы, они, неожиданно разбогатев, попадают в общество, а затем снова разоряются. Старик Доррит и его дети тщеславны и эгоистичны. Из всей семьи только кроткая Эми Доррит и в бедности и в богатстве сохраняет свое неутомимое трудолюбие, доброту и нежную самоотверженную любовь. В конце романа Крошка Доррит и ее избранник Кленнем идут «спокойно по шумным улицам неразлучные и счастливые — меж тем как буйные и дерзкие, наглые и угрюмые, тщеславные, спесивые и злобные люди стремились мимо них своим обычным путем».

Язык романов Диккенса

Слово играет громадную роль в творчестве Диккенса.

Еще в XVIII веке молодой английский роман подвергся сильному воздействию театра, имевшего в Англии прочные и давние традиции. Это влияние во многом определило повествовательную манеру и Фильдинга и его последователей. Но ни один из английских романистов не подошел так близко к театру, как Диккенс. Действие в его романах развивается сценами, последовательно сменяющими одна другую. Еще при жизни Диккенса многие его романы были инсценированы и до сих пор с успехом идут в театре.

В романах Диккенса слово приобретает такую же выразительность, как на сцене. В характеристике персонажей Диккенса очень велико значение их речи. Создавая своих героев, Диккенс, сам блестящий актер, прежде чем написать о них, представлял их в лицах, заставлял их говорить. В своих воспоминаниях дочь писателя рассказывает, как она однажды испугалась, увидев его перед зеркалом, играющим какую-то комическую роль, которую он затем торопливо записывал.

И образы Диккенса живут прежде всего своим словом. Давно вошли в обиход английского языка остроумные изречения веселого Сэма Уэллера; стала поговоркой постоянно повторяемая добродушным извозчиком из романа «Давид Копперфильд» фраза «Баркис согласен». Часто вспоминается неизменный при всех обстоятельствах совет сестры мистера Домби: «сделать усилие». В речи диккенсовских героев всегда слышны им одним присущие интонации, обороты, словечки. Неистощима фантазия писателя в создании неожиданных каламбуров, в богатой и разнообразной игре слов.

Но самое живое действующее лицо романов Диккенса — автор. Он никогда не остается безразличным к судьбам своих героев. Он любит их, жалеет, плачет вместе с ними или до-

бродушно посмеивается над их причудами и странностями, или ненавидит их, осуждает их поступки.

Романы Диккенса остро публицистичны. В смерти беспринютного оборвыша Джо писатель обвиняет королевский трон, дворянство, духовенство, всю лицемерную сытую буржуазную Англию: «Умер, ваше величество. Умер, милорды и джентльмены. Умер, преподобные и неподобные отцы. Умер, мужчины и женщины, рожденные с небесным состраданием в сердце». И делает горький вывод — «так умирают вокруг нас каждый день».

Особенным богатством отличается язык автора в романах 50-х годов. Часто Диккенс включает в авторскую речь многоголосый хор воображаемых комментаторов происходящих в романе событий. Так, в «Холодном доме» подобострастные голоса ювелиров, галантерейщиков, книгопродавцов, обслуживающих леди Дедлок, перебивают автора в отчете о светских успехах героини. Тот же хор комментирует, обсуждает и передает различные версии ее истории после того, как ее тайна раскрыта и имя втоптанно в грязь.

Тот же тип многоголосой, разностильной, иронической авторской речи мы встречаем и в «Тяжелых временах». Диккенс дает оценку рабочим Коктауна с позиций правящих классов, подражая тону заправского парламентского оратора: «Коротко говоря, только это и было ясно, что все рабочие — пропащие люди, уважаемые джентльмены, что вы от них не увидите благодарности, джентльмены, что они народ беспокойный, джентльмены».

Возмущенный тон предпринимателей и их подхалимов слышится в авторской речи, когда комментируется учтивый, но сдержанный поклон Блекпула аристократической приживалке фабриканта Баундерби — миссис Спарсит: «Стивн поклонился. Без раболепия — эти «рабочие руки» никогда не кланяются подобострастно. Бог с вами, сэр, вы никогда не поймаете их на этом».

Если же речь идет о том, что рабочий в капиталистическом обществе то же, что и машина, в авторской речи звучит голос благожелательного друга, единомышленника — Диккенс обращается уже не к «сэрам» или «джентльменам», а к «людям добрым», к простому народу:

«Не бойтесь, люди добрые, тревожного предположения, что искусство когда-нибудь затмит природу».

В своих социальных романах Диккенс в целях сатиры часто использует религиозную лексику. В них встречаются застывшие формулы заупокойной службы или свадебного обряда. С их помощью писатель подчеркивает бездушие в отношениях между людьми («Холодный дом», «Домби и сын», «Тяжелые времена» и др.). Диккенс постоянно прибегает к обновлению привычных оборотов и выражений: в «Тяжелых временах»

вместо распространенного выражения «боже упаси», он говорит «факт упаси», подчеркивая таким образом подлинное обожествление «философии цифр и фактов» в мире буржуазных дельцов.

Когда речь идет о городе Коктауне, где все подчинено принципам буржуазного эгоизма, где церкви напоминают торговые склады и «бог факт» царит везде, писатель пародирует молитву, ее заключительную формулу: «всегда, ныне и присно и во веки веков. Аминь». «Школа Мак-Чокамчайльда была только фактом, и специальная школа была только фактом и отношения между хозяином и рабочим были только фактами, и все было фактом, от родильного дома и до кладбища, а чего нельзя было выразить в цифрах или купить по самой дешевой цене и продать по самой дорогой не было не всегда, не ныне и не присно и во веки веков. Аминь».

Последние романы Диккенса

В 60-х годах Англия уже господствует на мировом рынке, растет ее колониальная экспансия. Происходит обуржуазивание верхушки рабочего класса, и в рабочем движении наблюдается усиление оппортунистических тенденций.

В английском реалистическом романе этого периода все больше чувствуется тенденция к смягчению социальной сатиры, к уходу от больших общественных вопросов.

Диккенс до конца своей жизни остался писателем-гуманистом, другом народа, обличителем социального зла. Однако у позднего Диккенса противоречия, ранее имевшиеся в его творчестве, выступают особенно отчетливо.

На рубеже 60-х годов Диккенс создает исторический роман, посвященный первой французской буржуазной революции «Повесть о двух городах» (1859). Этот роман особенно наглядно свидетельствует о росте противоречий в творчестве писателя: ему ясна неизбежность революции, он показывает, что за нужду, страдания, бесправие народа ответственны французские феодалы. Но грозная стихия народного гнева страшит писателя, представляется ему суровым предупреждением для грядущих времен.

«Большие ожидания» (1860—1861) — характерная для литературы XIX века история о несбывшихся мечтах и напрасных стремлениях.

Мальчик Пип вырос в бедности и в нужде. Неожиданно получив богатство, он мечтает занять высокое положение в жизни, завоевать сердце любимой им девушки. Но как велико отчаяние и разочарование Пипа, когда он узнает, что его таинственный покровитель — бывший каторжник Мегвич.

Простой человек из народа, Мегвич, подобно Жану Вальжану, герою известного романа В. Гюго «Отверженные», ста-

новится преступником и попадает на каторгу в силу жестоких законов буржуазного общества. Даже после отбытия срока каторжных работ Мегвич не смеет вернуться на родину, он по-прежнему преступник в глазах закона. Самовольное возвращение с каторги в Англии карается смертью.

Диккенс неоднократно выступал в печати против публичной смертной казни. Но никогда до сих пор он не ставил этого вопроса с такой разоблачительной силой.

В раннем своем творчестве Диккенс еще может рассматривать смертный приговор преступнику как заслуженное им наказание. Например, осуждение Фейгина на казнь («Оливер Твист») сопровождается «взрывом радости толпы перед зданием суда», сочувственным восклицанием из публики на галерее. Писатель рисует потрясающее по своей силе и психологической достоверности душевное состояние Фейгина, когда оглашают приговор или когда он проводит свою последнюю ночь в камере смертников. Но Диккенс не сомневается в справедливости решения суда.

Через двадцать три года в «Больших ожиданиях» Диккенс подвергает сомнению право людей, стоящих у власти, лишать жизни других людей. Осуждение на казнь Мегвича — с точки зрения Диккенса — это последнее, завершающее звено в цепи преступлений, совершенных обществом против этого человека.

Но рядом с Мегвичем стоят и другие осужденные, историю которых мы не знаем — тридцать два человеческих существа: «иные держатся вызывающе, иные сжались от страха, те плачут и рыдают, те закрыли лицо руками, те угрюмо озираются по сторонам». Зал суда битком набит любопытной публикой — «как в театре! — гневно восклицает Диккенс, — все смотрят на осужденных, которые остались теперь лицом к лицу с судьей».

Тему преступления, жизнь людей социального дна в большой мере затрагивает и последний законченный роман Диккенса «Наш общий друг» (1864—1865). Сатирическая тема отчетливо выступает в образе Общества, развивающем и продолжающем некоторые мотивы «Крошки Доррит». Незыблемость существующего социального строя поддерживают пошлые и ограниченные Вениринги — «лакировщики жизни», самодовольный британский буржуа Подснеп, глубоко убежденный в «процветании» империи, высокомерно презирающий все неанглийское.

По-прежнему любимые герои Диккенса — простые труженики: прачка Бетти Хигден, швея Дженни Рен, бедная девушка Лиззи Хексам.

В то же время «Наш общий друг» один из самых сложных романов Диккенса. На первый взгляд, тема романа, как и многих предыдущих его произведений, — власть денег в буржуазном мире. Вокруг завещания «мусорного короля» Хармона пле-

тутся интриги, его громадное наследство, по-видимому, определяет борьбу заинтересованных лиц. Но это только кажется. Главные наследники Хармона — его сын Джон и его слуги Боффины соперничают между собой в душевном благородстве и бескорыстии, и даже легкомысленная, тщеславная и, на первый взгляд, расчетливая Белла Уильфер, невеста молодого Хармона, предпочитает любовь скромного и бедного человека уделу богатой наследницы и любимицы света.

Чрезвычайно усиливаются стилевые контрасты в романе. Гневный сарказм, когда речь идет о приемах у Вениринга или о выдвижении его в парламент, чередуется со сценами семейной жизни Джона и Беллы, преисполненными идиллии и мягкого юмора. Патетический рассказ о скитаниях бесприютной Бетти Хигден по большим дорогам, о ее смерти от лишений и невзгод звучит подкупающе тепло и просто. В то же время чертами риторики отмечена фигура учителя Хэдстона, которого страсть к Лиззи доводит до преступления.



Еще в молодые годы Диккенс мечтал стать актером. В течение ряда лет он участвовал в любительских спектаклях, в которых был обычно режиссером и исполнял главные роли. Вопросы театральной жизни Англии, причины упадка современного театра постоянно привлекали внимание Диккенса.

В 50-е годы Диккенс начинает выступать перед публикой с чтением своих произведений, сперва на благотворительных концертах, а затем, в 60-е годы совершает турне по Англии, Франции и даже едет в Соединенные Штаты. Успех чтений был колоссальный. В своих «Воспоминаниях» Тургенев говорит о том, что Диккенс «...превосходный чтец, можно сказать, разыгрывает свои романы, чтение его — драматическое, почти театральное: в одном его лице является несколько первоклассных актеров, которые заставляют вас то смеяться, то плакать...»¹.

Не останавливаясь на всех причинах, побудивших Диккенса выступать публично с чтением своих произведений, следует отметить, что одной из них было стремление писателя быть ближе к народу, непосредственно обращаться к нему, нести свое искусство тем, кого он считал его подлинными ценителями. Диккенс восторженно рассказывает в своих письмах о том, как тепло принимала его рабочая аудитория промышленных районов. как гордится он тем, что «его останавливают на улице простые рабочие, которые хотят пожать ему руку, сказать, что они знают и любят его книги».

¹ И. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания, стр. 122. 1934 г.

Английский народ свято хранит память своего великого писателя. Традиции Диккенса развивают лучшие представители современной английской литературы. Прогрессивная английская критика нашего времени ставит своей задачей дать правильное и всестороннее изучение его творчества.

Еще при жизни Диккенса его популярность вышла далеко за пределы Англии. Уже в начале 40-х годов переводы романов Диккенса появляются в России и прочно завоевывают признание и любовь читателей. Творчество английского реалиста находит освещение и истолкование в русской революционно-демократической критике. Высоко ценили Диккенса великие русские писатели Л. Толстой и М. Горький. «...Диккенс остался для меня писателем, пред которым я почтительно преклоняюсь,— писал М. Горький,— этот человек изумительно постиг труднейшее искусство любви к людям».

Писатель-гуманист, истинный друг простого народа, смелый обличитель его обидчиков, Диккенс навсегда завоевал горячую любовь читателей всего мира.



50 коп.