

М. Герсесова

«ХОЛОДНЫЙ ДОМ»
ДИККЕНСА





Книга посвящена одному из центральных произведений Диккенса, написанному в 1852—1853 гг. и открывающему новый период в творчестве великого английского писателя. Анализируя идейное содержание романа, его новую для Диккенса художественную форму, М. Нерсесова рисует нам Диккенса — художника трагического склада и великого сатирика.



М. Герсесова

«ХОЛОДНЫЙ ДОМ»
ДИККЕНСА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1971

8И(Англ)
Н54

Оформление художника
И. ГИРЕЛЬ

ских эпопей о современной жизни. В то же время он уже первым своим романом поднимает английский юмор на новую ступень.

С Шекспиром Диккенса роднит постоянное чередование смешного и возвышенного, но как юморист Диккенс гораздо раньше обретает свой голос, нежели в сфере патетики. Трагический стиль Диккенса складывается не сразу. В отношениях с Шекспиром на первых порах вместо творческого соревнования подчас побуждает дух ученичества, и, касаясь, например, в «Оливере Твисте» преступных замыслов и деяний своих героев, молодой писатель берет «напрокат» отдельные сцены или фразеологию из «Макбета». Если любимые комические герои Диккенса Сэм Уэллер или Сара Гэмп могли в чем-то поспорить даже с Фальстафом, юная Нелл Трент, опекающая своего деда, подобно тому как Корделия заботится о безумном Лире, явно ступшевывалась перед шекспировской героиней, как бы ни старались их сблизить поклонники Диккенса.

Иные патетические сцены и ситуации, особенно в раннем творчестве Диккенса, некогда исторгавшие слезы умиления у читателей, оставляют наших современников равнодушными. Диккенса часто, и не без основания, упрекают в излишней сентиментальности, в приверженности мелодраме, крайности которой он преодолевает лишь постепенно. Искусство изображения трагического приходит к Диккенсу вместе с жизненной и творческой зрелостью, на переломе его писательского пути.

Созданный в начале 50-х годов, «Холодный дом» (1852—1853) открыл современникам новые, во многом неожиданные грани дарования популярного писателя. Вышедший вслед за любимцем публики «Дэвидом Копперфилдом», роман этот был встречен далеко не столь восторженно, как предшествующие книги Диккенса. От него ждали другого, не хотели мириться с тем, что в новом романе сарказм потеснил юмор, поредели забавные чудачки, а патетика стала строже и сдержаннее. Поклонники юмористического таланта Диккенса отказывались видеть в нем сатирика и отвергали его как художника трагического склада.

Сейчас кажется удивительным, что зрелый художник в расцвете своего гения был так не понят современ-

менниками. Его по-прежнему любят читатели, но они хотят найти в его книгах то, что напоминало бы им прежнего Диккенса. Критика, которая и раньше не очень-то жаловала Диккенса, теперь готова поставить в укор автору «Холодного дома» былую славу «Записок Пиквикского клуба» и «Дэвида Копперфилда». В журнале «Рэмблер» (январь 1854 года) «Холодный дом» рассматривается как неудача Диккенса, сюжет и герои романа объявляются неинтересными. «Холодный дом» представляется критику лишним доказательством непонимания Диккенсом природы человека, бессилия проникнуть в его психологию, умения создать живой характер и т. д. Резко критикует «Холодный дом» писательница Г. Мартино и др. Суровой была оценка и последующих книг Диккенса. В дальнейшем с легкой руки биографа Диккенса Форстера стало весьма популярным утверждение, что высшей точкой художественной зрелости писателя был «Дэвид Копперфилд», а все последующее, хотя и отмеченное печатью гения, свидетельствовало о его иссякании и упадке. Решительным поклонником Диккенса-юмориста был известный писатель Г.-К. Честертон. Эта концепция и теперь преобладает у тех критиков, которые с неодобрением относятся к усилению сатиры и трагедии в ущерб юмору у зрелого и позднего Диккенса. «Серьезного» Диккенса впервые начал отстаивать Б. Шоу, который высоко ценил «Крошку Доррит» и другие романы 50-х и 60-х годов и считал себя преемником Диккенса — сатирического художника. «Когда Диккенс стал серьезным художником, он в своем развитии встал на путь, который уводит от сентиментальной, трусливой, сладенькой лжи и ведет к мужественной, сострадающей, действительной правде» («Новая драма Ибсена»).

Уже в 40-е годы обозначился решительный поворот Диккенса к сатире, а преобладание трагических интонаций в его творчестве 50-х годов — закономерное следствие происшедших в нем перемен, отклик на изменение общественного климата Англии и всей Европы.

Диккенс был современником роста и развития рабочего движения в Англии, старейшей капиталистической державе мира, где уже к 30-м годам XIX века прочно утвердилась промышленная система пропз-

водства. Но оборотной стороной технического прогресса в стране стало все большее обнищание народа, обреченного на голод, нужду, безработицу. В 30-е годы стихийные выступления рабочих за свои права уступили место организованной борьбе. В Англии возник чартизм, который представлял собою «первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение»¹. По своему составу чартистское движение не было однородным. Его мелкобуржуазные попутчики были сторонниками так называемой «моральной силы» и считали допустимыми лишь легальные методы борьбы. Сторонники же «физической силы» выражали настроение передовой части английского пролетариата и для проведения в жизнь своих демократических требований признавали возможным в случае необходимости обратиться к всеобщей забастовке и вооруженному восстанию. В 40-е годы в Англии происходила «открытая социальная война» (Энгельс)². Массовые выступления рабочих и безработных, забастовки потрясали страну. В 1848 году, когда пламя революции полыхало по всей Европе, Англия оказалась на грани большого общественного переворота. Но в рядах чартистов не было единства, не было достаточно твердого руководства движением, что дало возможность правительству принять самые жестокие меры для подавления выступлений рабочих. Лидеры чартизма были брошены в тюрьму, движение было разгромлено.

Чартизм во многом определил развитие английской общественной жизни середины XIX века. В боевой атмосфере 40-х годов дух критицизма торжествовал в английской мысли и литературе, и редко кто обошел стороной пороки правящих классов и народное горе. Писателей, различных по своей творческой манере, по своим вкусам и литературным склонностям и симпатиям, объединяла тревога о судьбах страны в пору больших общественных потрясений. Их роднило сочувствие униженному и бесправному народу и возмущение его поработителями.

Диккенс по праву занимает первое место в «блес-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 305.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 438.

тящей плеяде» английских реалистов, «которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые»¹.

В литературной деятельности этой «блестящей плеяды» соратников Диккенса 40-е годы стали периодом наивысшего творческого подъема. Теккерей создает свои лучшие обличительные произведения («Книга снобов», «Ярмарка тщеславия»), выходят в свет романы Ш. Бронте «Джен Эйр», Э. Гаскелл «Мери Бартон».

В своих романах 40-х годов «Мартин Чезлвит», где предстает «полная картина современной Англии» (Белинский)², и «Домби и сын», самом значительном из всего ранее написанного Диккенсом, он выступает как беспощадный сатирик и наблюдательный летописец своего века, достигший, казалось бы, вершин реалистического мастерства. В социальной панораме у Диккенса Англии преуспевающих дельцов и вырождающихся аристократов противостоит другая Англия — скромных и честных тружеников. И все же творчество Диккенса 40-х годов можно в какой-то мере уподобить стартовой площадке для взлета в последующем десятилетии.

В творчестве Диккенса и других, принадлежащих к «блестящей плеяде» писателей наглядно выступают противоречия английского реализма середины XIX века. Правдиво изображая социальные конфликты своей эпохи, английские реалисты мечтали о мирном их разрешении, которое они переносили в сферу этики. Современники невиданного до того времени накала классовой борьбы, организованных выступлений рабочих, они постоянно защищали интересы народа, проповедовали любовь к нему, гуманность, ненависть к его врагам, но боялись народа, отстаивающего свои права, не принимали революционного насилия. Признавая неизбежное вырождение буржуазной демократии, они, формулируя свои положительные идеалы, часто оставались в плену буржуазно-демократических иллюзий.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 648.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд-во АН СССР, М. 1955, стр. 484.

На переломе столетия Англия вступила в новую фазу своей истории. Бурные схватки минувшего десятилетия еще не принадлежали прошлому. Поражение чартизма в 1848 году вынудило английских пролетариев отступить, но в начале 50-х годов еще далеко не стихли рабочие волнения, не прекращаются забастовки. Однако яд оппортунизма все больше проникает в рабочее движение; оно постепенно и неуклонно идет на убыль. Дальновидная и осторожная английская буржуазия систематически подкупает и подчиняет своему влиянию верхушку рабочего класса, так называемую рабочую аристократию. Забывая свой пролетарский долг и классовую солидарность, покидают строй неустойчивые, колеблющиеся, сомневающиеся. Приближается длительная полоса реакции.

Последствия разгрома чартизма сказываются во всех сферах английской жизни. Настойчиво утверждается незыблемость буржуазного порядка и рекламируется социальный мир. И хотя английский народ по-прежнему пребывает в нужде и терпит лишения, официальная пропаганда трезвонит о «процветании» 50-х годов в отличие от «голодных 40-х». Меняют свою ориентацию многие публицисты, философы, писатели, слывшие ранее оппозиционерами. Дрогнули даже бывшие соратники Диккенса: Гаскелл, Бронте, Теккерей. В их творчестве намечился поворот к смягчению социальной сатиры.

Диккенс не поддался иллюзиям эпохи «процветания». Но стал иным. В 50-е годы он достигает высшей творческой зрелости и создает лучшие свои социальные романы, беспощадные и бескомпромиссно-сатирические. Открывает эту блестящую серию первый и самый значительный из романов трагического Диккенса — «Холодный дом», в котором критики видят широкую эпопею английской жизни, подобно «Войне и миру» Л. Н. Толстого или «Ругон-Маккарм» Э. Золя.

«Холодный дом» — новый рубеж для Диккенса, мыслителя, художника, человека. Диккенс иначе оценивает теперь и свои прежние книги, и современную литературу, и английскую жизнь. Теперь он осуждает и обличает уже не отдельных дурных людей в капиталистическом мире, не отдельные темные стороны английской жизни, но всю систему в целом. Жестокая правда буржуазных отношений предстает в романах 50-х го-

дов без идеализации и прикрас, во всей ее сложности. В изображении действительности сгущаются мрачные краски, преобладают трагические мотивы. Писатель словно остановился в отчаянии перед открывшейся его взору социальной бездной.

В переломную эпоху, когда распадаются привычные связи, а новые закономерности еще неясны, людям свойственно считать свой век самым сложным и его задачи — самыми неразрешимыми. Многие охотно повторяют вслед за Гамлетом, что «разлажен жизни ход», но далеко не все продолжают нить рассуждений шекспировского героя и считают себя призванными «вправить суставы» «вывихнутому веку», восстановить «разлаженный ход жизни». Диккенс принадлежит к писателям, которым присуща высокая мера гражданственности, которые не только прислушиваются к пульсу времени, к ударам его сердца, но признают своим долгом врачевать его недуги.

В ранние годы Диккенс был глубоко убежден, что социальная несправедливость, жестокость, угнетение должны и могут быть устранены, что правда и добро восторжествуют. Он верил в силу писательского слова. Теперь гуманизм Диккенса переживает пору тяжелого кризиса — былой оптимизм поколеблен, прежние иллюзии рассеиваются, а размышления о будущем Англии лишены светлой перспективы. Диккенс любит людей, верит в них. Он, как и прежде, 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.

Диккенса и его современников часто называют писателями «викторианской эпохи». Термин этот довольно неточный и неопределенный. Так окрестили английские историки отрезок времени в добрые две трети XIX века — долгие годы правления королевы Виктории (1837—1901). Сейчас викторианство, пожалуй, скорее всего обозначает (помимо контуров собственно хронологических) ту полосу в истории английской культуры и жизни, когда безраздельно господствовало лицемерие, показная респектабельность, самое неприкрытое

фарисейство. Общественное мнение было некоронованным самодержцем конституционной Англии XIX века, и даже самым именитым писателям, если они не хотели стать изгоями, надлежало к нему прислушиваться.

Диккенс, как и другие его современники, естественно, не был свободен от предрассудков и условных представлений своего века. Но морали ханжей и этическому изуверству фарисеев, с которыми Диккенсу приходилось сталкиваться, неизменно противостояла его высокая нравственная убежденность, проповедь добра, защита правды и человечности.

Диккенс пришел в литературу не из «хорошего общества», о чем ему неустанно напоминала буржуазная критика, упрекая его за «грубый» комизм, плебейские вкусы и нарушение общепринятых представлений о благопристойности. С годами Диккенс все больше тяготится этой вынужденной зависимостью. И если он и раньше не всегда обходил некоторые табу викторианской литературы, то теперь, в первом романе 50-х годов, он станет более решительным и не только коснется запретных тем, но и отважится осветить их по-новому.

«Холодный дом», как и другие романы Диккенса, выходил отдельными выпусками. Диккенс предпочитал такую форму публикации своих книг и сохранил ей верность на протяжении всей своей писательской деятельности. Автор пользовался относительной свободой в процессе работы и мог «на ходу», до окончательного завершения всего произведения в целом вносить поправки в первоначальные планы и замыслы, изменять характеры и судьбы героев и т. д.

Иногда изменения производились в угоду читателям, мнением которых Диккенс весьма дорожил и к пожеланиям которых внимательно прислушивался. Чаще же от лица читателей на Диккенса оказывали давление его критики и советчики, которые обычно выдвигали аргумент, заставлявший писателя смириться и отказаться от подозрительного «новшества»: это может огорчить публику, не понравится ей, будет ее шокировать и т. д. Наибольшим влиянием на Диккенса пользовался его многолетний друг и литературный консультант (впоследствии и биограф) Джон Форстер. Диккенс доверял Форстеру и часто обращался к его помощи при подготовке своих рукописей к выходу

в свет. Форстер был строгим цензором Диккенса и систематически пытался смягчить остроту его сатиры, приглушить комизм, изгнать то, что считал фривольным. Словом, суждения Форстера были тем голосом общественного мнения викторианской Англии, с которым Диккенсу приходилось считаться.

Вынужденное отступление от задуманного далеко не всегда шло на пользу романам Диккенса и его героям. Но в романах 50-х годов этих уступок не было.

Дух компромисса, пожалуй, больше свойствен Диккенсу-редактору.

В 1850 году осуществляется его давняя мечта — он начинает издавать журнал «Домашнее чтение» (впоследствии выходил под названием «Круглый год»), сотрудничать в котором почитают для себя честью не только начинающие, но и маститые писатели.

Для понимания эстетических позиций зрелого и позднего Диккенса особенно важны проблемные статьи, касавшиеся кардинальных вопросов современной литературы. Сам Диккенс пишет для журнала очерки и рассказы (иногда совместно с другими авторами), публикует в «Домашнем чтении» роман «Тяжелые времена».

В открывающем «Домашнее чтение» программном обращении к читателям Диккенс утверждает необходимость добиться взаимопонимания противоборствующих социальных групп. В переписке Диккенса с авторами или своим помощником Уилсом часто высказывается требование сглаживать острые углы. Словом, противоречия Диккенса в 50-е годы гораздо резче сказываются в его журнале, нежели в сатирических романах той же поры.

Журнал Диккенса — в некотором роде уникальное явление в истории печати. Главный редактор и здесь был неутомимым тружеником и сущим диктатором. Он входил буквально во все и ко всему прилагал свою руку; до неузнаваемости перекрапывал присланные материалы, изменял заглавия, заново переписывал целые страницы, устранял длинноты, вымарывал скучные места. В этом журнале все стилизовалось под Диккенса: авторы стремились ему подражать и быть на него похожими, а главный редактор все переиначивал в соответствии не только со своими эстетическими принципами, но и со своей творческой манерой. А так как

все материалы в журнале выходили анонимно, он производил впечатление своеобразного дополнения к сочинениям самого Диккенса.

Зрелый Диккенс все более строг и требователен к себе. Нет и следа былой свободы его ранних романов, импровизации. Диккенс придает большое значение тщательно продуманным рабочим планам своих книг, проспектам к отдельным выпускам и главам, старается их придерживать. Появляются предварительные заметки, записные книжки. Правка рукописей свидетельствует о растущей взыскательности писателя.

В 50-е годы перед Диккенсом встает задача отразить новые отношения между человеком и действительностью, выработать иные методы художественного постижения все усложняющегося мира. Сама структура романов 50-х годов выражает стремление Диккенса расширить сферу наблюдения, охватить все стороны жизни, осмыслить ее противоречия.

Этот поворот был подготовлен уже в предшествующее десятилетие. В «Торговом доме Домби и сын», как было обозначено уже в заглавии романа, его сюжет, персонажи, их взаимоотношения были в значительной мере связаны с процветанием или падением фирмы и концентрировались вокруг нее.

Развитию этих принципов отвечает построение романов 50-х годов, где центральная проблема раскрывается главным образом посредством некоего «социального организма», которому подчиняется развитие действия и судьбы героев.

Среди зол века, которые, вслед за Гамлетом, мог бы назвать в свой трагический период Диккенс, «молчанье права», «промедление суда» было, вероятно, одним из наихудших.

В «Холодном доме» главная роль принадлежит мрачному Канцлерскому суду. Хотя он именовался «Судом Справедливости», в нем господствовали произвол, волокита и бюрократизм. «Канцлерскому суду,— пишет Диккенс,— никто не верит, он порождает лишь страх, презрение и ужас. Это — зло столь очевидное, что принести кому-нибудь какую-нибудь пользу он может лишь чудом» (фрагмент 23-й главы «Холодного дома», не вошедший в окончательный текст романа). Здесь ведутся бесконечные и бессмысленные процессы,

разоряющие людей непомерными судебными издержками и обогащающие лишь ловких юристов. Дело Джарндиса против Джарндиса тянется на протяжении многих десятилетий, затрагивает жизнь и интересы различных поколений. «Нет числа младенцам, что сделались участниками этой тяжбы, едва родившись на свет; нет числа юношам и девушкам, что породнились с нею, как только вступили в брак; нет числа старикам, что выпутались из нее лишь после смерти... Маленький истец или ответчик, которому обещали подарить новую игрушечную лошадку, как только дело Джарндисов будет решено, успевал вырасти, обзавестись настоящей лошадей и ускакать на тот свет. Опекаемые судом красавицы девушки увяли, сделавшись матерями, а потом бабушками; прошла длинная вереница сменявших друг друга канцлеров; кипы приобщенных к делу свидетельств по искам уступили место кратким свидетельствам о смерти»¹.

Тяжба эта, которой как будто не предвидится окончания, приостанавливается внезапно. Неожиданно обнаруженное завещание, уточняющее права участников процесса, даже не приобщают к делу; бывшее предметом столь длительных юридических препирательств наследство попросту перестало существовать: его поглотили судебные издержки.

Фермера Гридли разоряют расходы по его делу; они вдвое больше, чем сумма завещания, из-за которого ведется тяжба.

Все это не вымыслено Диккенсом и, как ни странно, даже не преувеличено. Факты взяты из жизни и отражают подлинную картину тогдашнего судопроизводства. (Например, процесс Дженнингса — первооснова дела Джарндиса — начался в 1798 году; в 1915 году дело еще не закончилось, а судебные издержки достигли баснословной суммы. Незадолго до окончания романа, в августе 1853 года, Диккенс просит Уилса уточнить некоторые подробности, связанные с делом, принятым к производству Канцлерским судом в 1834 году и в ту пору еще не законченным.)

¹ Цитаты из «Холодного дома» приводятся в переводе М. И. Клягиной-Кондратьевой по изданию: Ч. Диккенс, Собр. соч. в 30-ти томах, тт. 17, 18, Гослитиздат, М. 1960. В тех случаях, когда требуется большая близость к оригиналу при передаче мысли и стиля Диккенса, я даю свой перевод.

Разумеется, Канцлерский суд был учреждением гнилым, архаическим, и это было ясно не только Диккенсу. Резко критические замечания об этом пережитке английской юридической системы характерны для ряда выступлений в печати того времени. Обращает на себя внимание серия статей в «Таймсе» в конце 1850 — начале 1851 года. Например, в статье от 28 марта говорилось, что «в представлении большинства англичан Канцлерский суд стал воплощением ужаса, все поглощающей бездны, это — логово, откуда нет пути назад... Для англичанина нет слова более страшного. Каждый честный, трудолюбивый человек... содрогнется и испытает чувство отвращения при одном лишь упоминании Канцлерского суда. Дела там тянутся бесконечно, они бездонны и ненасытны». Сотрудничавший в «Таймсе» журналист Роберт Лоу обратил внимание на дело, принятое к производству Канцлерским судом в 1815 году и в 1851 еще далекое от какого-либо продвижения. Размышления Лоу по этому поводу сродни приведенной выше саркастической характеристике процесса Джарндисов у Диккенса. «Тридцать шесть лет представляют что-то в жизни человека, нации, династии или даже планеты, но для дела в Канцлерском суде это лишь краткий отрезок времени... Когда начался этот процесс, адвокаты, которые в дальнейшем успешно занимались им, были еще грудными младенцами, судья, который слушал это дело — праздным школьником. За это время в Англии сменилось три монарха, обновились все троны в Европе и все сколько-нибудь значительные должности в самой Англии, но процесс в Канцлерском суде все тянется — единственное, что остается неизменным в наш переменчивый век» («Таймс», 14 июня 1851 года).

В предисловии к «Холодному дому» Диккенс вспоминает, как однажды на обеде, в присутствии множества приглашенных, бывший лорд-канцлер Денман порицал тех, кто сеет «предубеждения против Канцлерского суда», учреждения, по убеждению его прежнего руководителя, «на самом деле почти безупречного». При этом, замечает Диккенс, он «выразительно покосился в мою сторону». Денман уже не маскировал свою враждебность в серии памфлетов против «Холодного дома», где он упрекал его автора, между прочим, и в

том, что тот, дескать, слишком поздно взялся за обличение Канцлерского суда, когда эта тема и так стала достоянием общественности.

Отвечая на полемику вокруг романа, Диккенс в письме к дочери Денмана (20 декабря 1852 года) напомнил, что всю жизнь, начиная с первой своей комической эпопеи, неустанно твердил о бездушии английской судебной машины и ее жертвах. Эту тему он склонен был считать одной из важнейших в своем творчестве. «Долгие страдания и смерть узника Канцлерского суда, — о чем я писал со страстью и негодованием, — самый значительный и волнующий эпизод моей первой книги — «Пиквика». С тех пор, чего бы я ни касался, я всегда изобличал злоупотребления Закона».

Две статьи «Мученики Канцлерского суда», опубликованные в «Домашнем чтении» в начале 50-х годов, близки по теме истории арестанта из раннего романа Диккенса, которую имел в виду писатель в приведенных выше словах. И все же в этой веселой и жизнерадостной книге трагические мотивы, естественно, могли быть лишь отдельными эпизодами, а в основном вторжение закона в жизнь человека представлялось еще как очередная забавная авантюра. Процесс над Пиквиком нелеп и смехотворен, стряпчие Додсон и Фогг — мелко-травчатые плуты и мошенники. Вольно же было герою воспринимать этот водевильный суд всерьез, отвергнуть его приговор как несправедливый и в знак протеста демонстративно отправиться в тюрьму, чтобы **и там** продолжать изучение жизни.

Диккенс возмущается произволом закона и в других своих ранних романах (например, суд над Оливером Твистом, бездоказательно обвиненном в воровстве), но только в «Холодном доме» осуждение английской юридической системы становится у Диккенса суровым, последовательным и безоговорочным. А в последнем романе Диккенса, «Тайна Эдвина Друда», прямо говорится о том, что «для суда мало нравственной уверенности, ему нужна уверенность безнравственная, то есть... юридическая».

Каждый, кто втягивается в сферу влияния Канцлерского суда, обречен. «В любом графстве найдутся дома разрушенные и поля, заброшенные по его вине, в любом сумасшедшем доме найдется замученный человек,

которого он свел с ума, а на любом кладбище — покойник, которого он свел в могилу». Здесь помешалась мисс Флайт, стал безумцем фермер Гридли, а юный и неопытный Ричард Карстон, решившийся распутать наследственную тяжбу, попадает в тиски стряпчих-людоедов. Участие в процессе приводит этого подававшего ранее надежды жизнерадостного и энергичного молодого человека к трагической гибели. В Канцлерском суде на алтарь мертвых законов приносится в жертву все живое.

Но Диккенс в «Холодном доме» не ограничивается рамками судопроизводства и трактует закон значительно шире как власть и государство. Зловещий Канцлерский суд — воплощение всего буржуазного правопорядка, всей консервативной государственной системы Англии. Вся страна отмечена большой печатью Канцлерского суда, за его злодеяния ответственны правители Англии. Канцлерский суд превращается в емкую социальную аллегория.

Мысль о враждебности человеку окружающего мира находит отражение в образной системе «Холодного дома» уже с самых первых строк романа. Его атмосферу создает картина тумана в хмурый ноябрьский день. Непроходимая мгла окутала город. На мостовых грязь и слякоть. Туман слепит глаза прохожим, они натыкаются друг на друга, скользят и падают. Есть что-то первобытное в этой сплошной тьме и неудержимых потоках воды — недаром «никто бы не удивился», появившись на улицах Лондона «даже мегалозавр». Туман проникает всюду. В его власти не только Лондон, но вся Англия, и «Эссекские болота», и «Кентские возвышенности». Но «в самом непроглядном тумане и в самой глубокой грязи и трясине невозможно так запутаться и так увязнуть, как нынче плутает и вязнет перед лицом земли и неба Верховный Канцлерский суд».

Созданная Диккенсом символическая картина не ограничивается лишь «моральным туманом» английской законности, как иногда полагают некоторые английские критики или историки права. Это — тупик и тьма английской действительности. Это — парализованное общество, объятые туманом, задыхающееся от дыма и черной копоти, скованное липкой грязью. И, возможно, данный символ был подсказан Диккенсу его старшим современником публицистом и филосо-

фом Томасом Карлейлем, который в марте 1850 года в памфлете «Образцовые тюрьмы» писал: «Атмосфера нашей жизни подобна подлому лондонскому туману, который скрывает от нас путеводные звезды».

В сатирической символике «Холодного дома» особое значение приобретает фигура старьевщика Крука, тряпичная лавка которого ютится невдалеке от мрачного здания Канцлерского суда и завалена его отходами: старыми бумагами, железным ломом от несгораемых шкафов и ключей в юридических конторах, тряпьем, бывшим когда-то адвокатскими мантиями. Все здесь прах, тлен, все «пнашивается, гниет, разваливается». «Есть у меня страстишка к ржавчине, плесени, паутине», — признается Крук. А кости в глубине лавки напоминают о начисто обглоданных скелетах несчастных клиентов суда. С Канцлерским судом так или иначе связаны и жильцы Крука: Хоудон — переписчик документов по делу Джарндиса, старушка Флайт, помешавшаяся на этом процессе. Со своей хищной кошкой на плече Крук похож на старого колдуна. От него так разит вином, что «воздух в лавке проспиртован, и даже глаза кошки кажутся пьяными».

Сатира Диккенса всегда тяготела к гротеску. Изображая Крука, Диккенс словно коллекционирует все безобразное, отталкивающее, причудливое. Необычна и смерть старого пьяницы от самовозгорания, которая вызвала упреки критики в неправдоподобии. От Крука остается лишь «головешка — обугленное и разломившееся полено, осыпанное золой». Сознывая столь исключительные и даже, возможно, фантастические обстоятельства конца Крука, Диккенс исподволь подготавливал к нему читателей. Юным героям романа чудится при первой встрече с Круком, «будто внутри у него полыхает огонь». Диккенс нагнетает гротескные и буднично-бытовые подробности происшествия. В доме пахнет паленым, всюду сажа, копоть, по стенам медленно стекает зловонная жидкость и какой-то черный жир. Событие становится достоянием прессы и досужих домыслов ученых медиков, источником страхов и пересудов соседей и заинтересованных лиц — как всегда, у Диккенса смешное и страшное рядом.

Возможным литературным источником смерти Крука стал аналогичный эпизод из романа капитана Мар-

риета «Яков Верный» (1834), где от самовозгорания погибает мать героя. Предвидя возможные нарекания и возражения, Марриет в свое время утверждал, что подобные случаи, несмотря на всю их «исключительность, происходят раз в столетие». Диккенс тоже спорил со своими критиками и ссылаясь на зарегистрированные в различные времена действительные факты самовозгорания, возможно также подсказанные ему Марриетом. Главным же для Диккенса в этой полемике была не большая или меньшая вероятность происшедшего с Круком, но утверждение права писателя на символику, фантастику, гротеск, преувеличение. В «Холодном доме»,— писал Диккенс в предисловии к роману,— «я намеренно обратился к романтической стороне будничных явлений».

Личность Крука и его необычная смерть значительны прежде всего тем аллегорическим смыслом, который придает им Диккенс.

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. Оба они копаются в «грязном хламе». Эта настойчиво проводимая параллель позволяет Диккенсу в иносказательной форме говорить о паразитарности, вырождении, полном обветшании и гнилости английского бюрократического аппарата. А страшная смерть пьяницы Крука приводит писателя к мысли, что ненавистная ему бюрократическая машина не только Канцлерского суда, но и всего буржуазного государства сама себя изживет, придет к самоуничтожению и, возможно, это единственный путь спасения больного общества. «Этот лорд-канцлер остался верен своему званию до конца и умер смертью, заслуженной всеми лордами-канцлерами во всех судах и всеми властью имущими... как бы они ни назывались, всюду, где царит лицемерие и творится несправедливость».

Самовозгорание — взрыв изнутри непригодной системы, гибель которой нельзя предотвратить. Она predeterminedена и неизбежна, ибо вызвана «гнилостными соками порочного тела». А страшную ночь «всеобщего распада и грязи», когда происходит самовозгорание Крука — лорда-канцлера, современный английский писатель Джек Линдсей связывает с открывающим ро-

ман символическим описанием тумана, свидетельствующим о «вездесущей и всепроникающей духовной тьме», воцарившейся в Англии, и «паутине законов, разрушающей ее изнутри».

Из «Холодного дома» выходит весь последующий Диккенс. Суровость, беспощадность, художественная новизна сатирических обобщений «Холодного дома» находят продолжение в других романах 50—60-х годов.

В «Тяжелых временах» (1854), где Диккенс говорит о столкновении века, о рабочих и предпринимателях, разделенных непроходимой бездной, местом действия является фабричный город угля, «машин и высоких труб», в котором все настолько обезличено, что «тюрьма могла бы быть больницей, а больница — тюрьмой», где «все — от родильного приюта до кладбища — было лишь фактом». Город Кокстаун олицетворяет жестокость и бездушие капиталистической системы. В «Крошке Доррит» (1855—1856) аллегория Диккенса более конкретна и прямолинейна, нежели в «Холодном доме». Бюрократизм английского государства воплощен в пресловутом министерстве волокиты с его вечным законом: «Как не делать этого». А долговая тюрьма Маршалси, где проходит большая часть действия в романе, становится символом Англии. Без «Холодного дома» немислимо было бы нисхождение по кругам «дантовского ада» английской жизни в «Нашем общем друге» (1864—1865) (как удачно назвал эту книгу один из новейших исследователей, Дейвис), последнем законченном романе Диккенса, самом трагическом и мрачном из всех. Центральные символы романа — насыпи из мусора, на котором нажил свое состояние старый Хармон, что составляет предмет вожделения и корыстолюбивой борьбы многих, и черная река, воды которой становятся могилой одних героев, другие выходят из них лишь чудом. Одни выживают свое богатство среди мусора, другие кормятся тем, что грабят утопленников, когда мутные воды отдают своих мертвецов. А над рекой высится «национальная мусорная куча» — английский парламент.

После «Холодного дома» сатира Диккенса все больше тяготеет к обобщению посредством аллегии, что сказывается и на системе образов в его романах. Как утверждает один из современных американских

критиков, «Холодный дом» — «первый из романов, в котором протагонистом становится все общество». В «Крошке Доррит» и особенно в «Нашем общем друге» коллективный образ Общества принимает некие весьма явственные зримые черты. О финансисте Мердле в «Крошке Доррит» говорится, что имя его — «имя века», что он — «воплощение всех английских коммерсантов, густо позолоченных». Среди сатирических персонажей этого романа появляются Адвокатура, Гвардия, Финансы и т. п. В «Нашем общем друге» на званом обеде в числе приглашенных за столом восседают даже Стихи о Шекспире. Все эти аллегории меньше всего похожи на отвлеченные понятия. Адвокатуры, например, присущи известные индивидуальные и профессиональные черты (манера играть лорнетом, «юридические улыбки», судейское красноречие и т. п.).

В сатирической поэтике Диккенса удерживается живая связь между человеком и общественным явлением, некой системой взглядов. Представления сытых и самодовольных английских буржуа периода «цветения», которые отстраняют от себя все явления жизни, не укладывающиеся в их понятия, и предпочитают по этой причине их попросту не замечать, которые высокомерно презирают все «неанглийское», Диккенс назвал «подснеповщиной» по имени Подснепа («Наш общий друг»). Образным воплощением «подснеповщины» становится самый строй мысли чванливого британского дельца, который проистекает из его эгоцентризма и ограниченности. В сознании Подснепа вселенная сводится к распорядку его жизни: «Весь мир вставал в восемь часов, брился начисто в четверть девятого, завтракал в девять, отправлялся в Сити в десять, возвращался домой в половине шестого, обедал в семь». Отсюда повторение всех этих операций, когда речь идет о литературе, живописи или музыке: согласно «подснеповщине», они призваны изображать весь мир встающим в восемь часов, бредущим в четверть девятого и т. д. На балу в доме Подснепа признаки «подснеповщины» вытанцовываются в различных па кадрили: 1. Вставанье в восемь и бритье в четверть девятого. 2. Завтрак в девять. 3. Отъезд в Сити в десять. 4. Возвращение домой в половине шестого. 5. Обед в семь, а затем общий хоровод.

Таким образом, в сатире позднего Диккенса оказывается возможным, так сказать, «отплясывать» идеологию, сохраняя при этом характерный для конкретного носителя этих взглядов строй мысли.

Трагическое бытие личности в жестоком, загадочном и нелепом мире воспринимается Диккенсом двояко.

С одной стороны, капиталистическая действительность рисуется как монолитное целое, где все подчиняется могущественным злым силам: Канцлерскому суду, тюрьме Маршалси, промышленному городу Кокстауну и т. д., которые являются прообразом всего государства. Это — несвободное объединение людей, в отличие от вольного содружества и веселого добродухотного товарищества ранних героев Диккенса.

С другой стороны, диалектика социальной панорамы в «Холодном доме» и последующих романах Диккенса такова, что всеобщей скованности людей под игмом государства сопутствует их одиночество, разобщенность, вражда, взаимное непонимание. Плотная завеса тумана разъединяет бредущих во тьме прохожих, плывущих на одном судне юнгу и старого сердитого шкипера, инвалидов в Доме призрения... Участие в процессе делает Ричарда замкнутым и нелюдимым, приводит к его самоизоляции. Обособленность от людей старьевщика Крука принимает гротескные формы и поражает прежде всего своей нелепостью, бессмысленностью, алогичностью. Желая, например, приобщиться к знаменитому процессу, неграмотный старик тщетно пытается сам научиться читать и писать, тщательно срисовывая отдельные буквы или слова из деловой переписки, театральных афиш и т. д. Не веря никому и остерегаясь каждого, Крук отвергает всякую мысль о помощи преподавателя, так как его «могут научить неправильно» и «лучше все-таки полагаться на самого себя, чем на других».

Прежде Диккенс любил прославлять рождественский праздник — символ всеобщего братства — и многократно воспевал соучастие в торжественном застолье собравшихся вместе подобранных и потеплевших душой людей как самый просветленный миг их жизни. У позднего Диккенса люди готовы прервать рождественскую трапезу, чтобы принять участие в поминке своего брата во Христе; укрывающегося в болоте

беглеца преследуют, травят, как зверя, и, поймав, заковывают в кандалы («Большие надежды»). Ужин в рождественский сочельник становится теперь сигналом к заранее обдуманному, тщательно и хладнокровно подготовленному убийству («Тайна Эдвина Друда»).

Модные нынче слова: некоммуникабельность, отчуждение и пр. то и дело мелькают в зарубежных работах о Диккенсе, и это правомерно до тех пор, пока, стремясь к «модернизации» Диккенса, иные критики не превращают его в апологета абсурда или предтечу писателей, прошедших школу экзистенциализма.

Во имя приближения Диккенса к XX веку считается также полезным напоминать о развитии и продолжении его творческих принципов Кафкой. Весьма распространены сопоставления произведений Диккенса и Кафки, в том числе «Холодного дома» и «Процесса».

Действительно, Кафка неизменно называл Диккенса среди своих учителей. И хотя «Холодный дом» не упоминается Кафкой в числе романов, где он считал себя непосредственно обязанным Диккенсу (как, например, «Дэвид Копперфилд» для «Америки»), близость «Процесса» к «Холодному дому», их переключки — несомненны.

Критики находят общее в положении, некоторых свойствах характера действующих лиц. В незащищенности Йозефа К. перед грозным, непостижимым и бессмысленным процессом часто усматривали аналогию с беспомощностью Ричарда Карстона перед лицом Канцлерского суда. Трясина закона засасывает обоих лишь постепенно, и поначалу они пытаются из нее выкарабкаться. Оба тщетно стремятся понять смысл происходящего, внимают наставлениям велеречивых адвокатов с надеждой, которую постепенно утрачивают. Беседа Йозефа К. с тюремным капелланом в соборе напоминает встречи Ричарда Карстона с его поверенным, который называет его мистером К. Героя «Процесса» зовут Йозефом К. В помещении, где происходит допрос героя, царит полутьма, так как пыль и чад создают «призрачное подобие тумана» и т. д. Но главное не в отдельных сюжетных или текстуальных совпадениях, а в том, как в атмосфере романа Кафки преломляются принципы сатиры Диккенса. Говоря об «очевидном сходстве» «Процесса» и «Холодного дома», один из критиков пишет,

что «центральная тема и того и другого романа — изображение того, как судебная машина сокрушает все и всех, что попадает под ее колеса, причем ее жертвы осознают лишь ужасное воздействие этой машины, но не ее скрытое устройство. Очевидно также, что в обоих случаях система судопроизводства становится символом того общества, которому она служит».

И все же, увлекаясь сходством «Холодного дома» и «Процесса», критики подчас забывают, что Диккенс и Кафка — писатели весьма различные и по взглядам на жизнь, и по творческим принципам. В романе австрийского писателя, человека иной эпохи и мироощущения, нет вообще никакого просвета, нет места надежде и человечности, а безвыходность и фатализм питаются пессимизмом и отчаянием, несравненно более глубокими и беспросветными, нежели у Диккенса.

Кафка, следуя за Диккенсом и обращаясь к гротеску и аллегории, всемерно обнажал крайности его метода. В «Процессе» Кафка утрирует и конденсирует гротескное и абсурдное в «Холодном доме» и часто вообще выводит действие за пределы реальности. Образная система «Холодного дома» абсолютизируется, фантастика сгущается до фантасмагории.

У Диккенса тряпичная лавка Крука — лишь подобие Канцлерского суда, не лишенного известного внешнего благочиния официального государственного учреждения. Читая о допросе подсудимого в романе Кафки, происходящем в пыли, грязи и полумраке на чердаке не то канцелярского помещения, не то беспорядочно заселенного жилого дома, где в преддверии закона женщины стирают белье, стряпают обед, везде шныряют дети и т. д., можно, продолжив аналогию с «Холодным домом», предположить, что бы произошло, если бы Диккенс, минуя Канцлерский суд, перенес одно из его заседаний в тряпичную лавку Крука, резиденцию полоумного двойника лорда-канцлера.

Сатирическое иносказание, которое держится у Диккенса на параллели официально-государственного и гротескно-бытового пластов жизни, у Кафки обращается в их тождество.

Кафка был большим художником трагического склада: гибель поверженного и раздавленного бездушной машиной власти человека предопределена, неминуема

и нелепа. Диккенс никогда не смог бы обречь ни одного из своих героев на унижительную смерть Йозефа К., которого «позорно» зарезали, «как собаку»!

Аналогия Диккенс — Кафка убедительна и плодотворна, лишь когда соблюдают дистанцию времени и не забывают о принципиальном различии в мировоззрении и творческом облике обоих.

Любовь Диккенса к людям осталась неизменной на протяжении всего его долгого и нелегкого творческого пути, но с годами она стала выражаться по-иному. Молодой Диккенс верил во всеобщее братство людей, трагический Диккенс 50-х годов скорбит о том, что оно утрачено. В отличие от многих писателей последующего времени, пессимизм у Диккенса не касается самой природы человека. Для Диккенса изоляция и одиночество не извечно присущее человеку состояние, как, скажем, у Кафки, но аномалия, с которой Диккенс не хотел мириться, так как он по-прежнему верил, что человек рожден, чтобы быть добрым, счастливым и веселым. И не его вина, если в «вывихнутом мире» отнимают у него возможность счастья, а между ним и ему подобными воздвигают стену взаимного отчуждения.

Великий гуманист, поведавший правду о своем веке, о себе и своих сверстниках, Диккенс не нуждается в искусственном «осовременивании». Он и теперь среди нас. «Попстпне всеобъемлющее сердце Диккенса, его великолепное сочувствие к людям — вот причина, почему его произведения живы сегодня»¹, — писал Голсуорси в предисловии к «Холодному дому».

¹ Дж. Голсуорси, Собр. соч., т. 16, изд-во «Правда», М. 1962, стр. 352.

ПИСАТЬ ИНТЕРЕСНО!

...Особенно поражает то, как это все прекрасно читается...

Дж. Голсуорси, Предисловие к «Холодному дому».

Хорошо известна миниатюра К. Паустовского «Случай с Диккенсом». Скучающий рыбак, взяв у мальчишки книгу «полистать», не смог от нее оторваться. «Та Диккенс... Такой прилипчивый писатель — как смола!»¹ — признается он...

Диккенс был глубоко убежден в том, что хорошая книга должна быть интересной. Великий мастер построения и развития сюжета, он умел «забрать читателя в руки» (Тургенев), завладеть его вниманием, захватить его воображение. Читатель для него союзник в распутывании сюжета, он должен оценить мастерство повествователя, участвовать в процессе развертывания действия.

На правах редактора, издателя, старшего товарища Диккенс неустанно твердил авторам, сотрудничавшим в его журналах: читателю не нужно подсказки, облегчающей работу мысли и свидетельствующей о какой-то недооценке его умственных способностей. Скучно читать книгу, если все ясно наперед. Но нельзя вести читателя по ложному пути, чрезмерно запутывая интригу.

Среди авторов в журналах Диккенса Уилки Коллинз, широко известный своими остросюжетными романами «Лунный камень», «Женщина в белом»

¹ К. Паустовский, Собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М. 1958, стр. 548.

и другими в том же роде, был, несомненно, одним из самых одаренных и популярных. Диккенс был связан с Коллинзом узами дружбы, родства, соавторства. Коллинз почитал себя учеником Диккенса и часто откровенно подражал ему. И все же они неизменно расходились в понимании целей и задач искусства, подлинной и мнимой занимательности художественного произведения, построения сюжета и взаимоотношения сюжета и характеров героев, отношения к читателю. Печально известная пренебрежительная фраза Коллинза о читателях: «Пусть смеются, пусть плачут, пусть томятся» — откровенная вульгаризация художественных принципов Диккенса, который мог и развеселить, и расторгать, и увлечь, лишь постоянно памятуя об ответственности и гражданском долге писателя.

Диккенсу кажется, что в романах Коллинза все «выглядит настолько преувеличенным и запутанным», что читатель словно попадает в «тщательно подготовленную ловушку». Для Диккенса же «задача искусства — тщательно подготовить почву для развития событий, но не с той тщательностью, которая пытается замаскироваться, и не для того, чтобы... показать, к чему все идет, а напротив, чтобы лишь намекать — до тех пор, пока не наступит развязка» (письмо к Коллинзу от 6 октября 1859 года).

Искусство интриги никогда не становилось для Диккенса самоцелью. Оно было тесно связано с поставленными в романе проблемами, с характерами действующих лиц.

Принцип гиперболизации, к которому Диккенс постоянно обращался, создавая своих героев, служит ему и при построении сюжетов. Более выпуклой обрисовке характера способствует не только заострение отдельных его черт, но и той жизненной ситуации, в которой он находится. Стремясь к занимательности сюжета, Диккенс не боится преувеличить, «хватить через край», как писал Бальзак, который также не избегал неожиданных и необычных поворотов интриги.

Но всякие крайности имеют предел. Диккенс неоднократно предупреждал Коллинза, что все, даже самые острые повороты сюжета должны быть обоснованы столкновением характеров действующих лиц, что чрезмерная запутанность сюжета, чем постоянно

злоупотреблял Коллинз, вела к ослаблению подлинного драматизма в развитии действия, а следовательно, к обеднению романа и выведенных в нем людей. Диккенс резко указывал на недостатки «боевиков» Коллинза, считая, что построение «Лунного камня» «невыносимо скучно, что в нем чувствуется надуманность, которая восстанавливает против него читателей» (письмо Уилсу от 26 июля 1868 года), ополчается против «Женщины в белом» за нивелировку характеров действующих лиц.

Писать интересно Диккенс стремился всегда. Но лишь в «Холодном доме» окончательно изживаются просчеты в композиции ранних романов Диккенса. Сначала Диккенс принимает сложившуюся еще в XVIII веке и обогащенную последующей литературной традицией свободную форму романа-путешествия («Записки Пиквикского клуба») или романа — биографии героя («Оливер Твист», «Приключения Николаса Никльби»). В композиции своих ранних романов Диккенс ближе к Смоллету, чем к зрелому Филдингу, совершенная архитектоника «Тома Джонса» ему еще недоступна. Как и в романах Смоллета или В. Скотта, второстепенные персонажи часто заслоняют центральные, а на первый план выходят побочные сюжетные линии.

Органическая связь действующих лиц и действия пришла к Диккенсу не сразу. Молодой писатель, создав живые образы, часто подгонял к ним довольно шаблонный сюжет или помещал их в явно противоположенные им условия. Некоторые популярные комические герои Диккенса как бы становятся самостоятельными фигурами, живут и действуют вне центральной интриги романа.

Начиная с «Холодного дома» построение романов Диккенса резко изменяется. Их многоплановость, усложнение их сюжетов не просто отражают тягу писателя к изображению более широкой панорамы современной жизни, но вызваны глубиной проникновения в ее противоречия, стремлением постичь ее законы.

На это обращают внимание все современные исследователи Диккенса. Эдмунд Уилсон еще в 40-е годы восхищался «искусством Диккенса сочетать тайну, пружину интриги с основной социальной проблемой

романа». Другой американский ученый, автор одной из самых авторитетных монографий о Диккенсе, Эдгар Джонсон, писал о «Холодном доме»: «В построении сюжета Диккенс выразил свою концепцию общества как монолитного целого, подчиненного силам неравенства и богатства».

В советской критике вопрос этот наиболее глубоко и обстоятельно рассматривался в книге Т. Сильман. «Если в прежних романах действие было вытянуто в длину, располагаясь в известной временной последовательности... то сейчас разрешение той или иной проблемы требует ряда параллельно протекающих во времени действий, стремящихся с разных сторон к единой сюжетной развязке. Действительность берется автором как бы «в поперечном разрезе», причем различные ее пласты, взаимодействуя друг с другом, попеременно вытесняют друг друга из поля зрения читателя. Картина мира... таким образом становится сложнее, самое действие запутаннее, а развязка... касается сразу многих людей, многих событий...»¹

В «Холодном доме» Диккенс создает новый тип социального романа. Его увлекательный, сложный, детально разработанный, часто запутанный сюжет способствует широте охвата изображаемых явлений, позволяет более естественно и закономерно объединить различные пласты жизни: Канцлерский суд, конторы адвокатов, особняки богачей, жалкие городские трущобы; связать судьбы людей, принадлежащих к различным социальным полюсам.

Свободные границы ранних романов Диккенса открывали перед странствующим, проходящим через различные жизненные испытания героем возможность самых неожиданных приключений и встреч. Место действия романа постоянно и часто недостаточно обоснованно изменялось.

В «Холодном доме» — первом из романов нового типа — нет ничего лишнего или случайного. Все частные судьбы и общественные проблемы неразрывно спаяны в единое целое. Каждый герой или группа действующих лиц прикреплены к определенному месту и сфере действия. Даже пейзажные зарисовки, вроде

¹ Т. Сильман, Диккенс, Гослитиздат, М. 1958, стр. 268.

известного описания лондонского тумана, не существуют «сами по себе», но подчинены замыслу романа.

Две сюжетные линии «Холодного дома» на первых порах обособлены друг от друга. Первая из них как будто ближе к ранним романам Диккенса и по характеру повествования, и по принципу введения новых действующих лиц. Обитатели Холодного дома Джон Джарндис, его молодые родственники и друзья путешествуют, подобно героям «Записок Пиквикского клуба», что дает повод для различного рода встреч. Как и Николас Никльби, Ричард Карстон обращается то к одной, то к другой профессии, что влечет за собой появление новых наставников и т. д. Вторая интрига впервые у Диккенса основывается на раскрытии «тайны» (что становится обязательным для всех его последующих романов). Это история знатной дамы, жены баронета Лестера Дедлока, которую выслеживает и грозит ей разоблачением поверенный ее мужа адвокат Талкингхорн. Герои обеих сюжетных линий романа втянуты в сферу влияния и воздействия Канцлерского суда. Талкингхорн — один из его столпов, баронет и его жена сопричастны знаменитому процессу, а юные подопечные Джарндиса, участники наследственной тяжбы, начинают свое знакомство с жизнью на приеме у лорда-канцлера. Действующие лица как первой, так и второй группы в той или иной мере соприкасаются с лондонским дном — городскими трущобами Одинокого Тома, которые являются собственностью Канцлерского суда.

Эстер Саммерсон, незаконнорожденная дочь леди Дедлок и умершего в нищете капитана Хоудона, которая растет, не зная родителей, и в судьбе которой принимает участие Джарндис, становится связующим звеном между обеими сюжетными линиями романа. Их взаимопроникновение начинается с восемнадцатой главы, когда уже ясно происхождение Эстер.

Все загадки романа разъясняются лишь постепенно, с развитием действия. Не сразу обнаруживается тайна, которую столько лет ревниво оберегала леди Дедлок. Диккенс исподволь вводит читателя в сложную двойную жизнь героини романа. Уже вначале бесстрастная светская хроника повествует о том, как миледи (женщина бездетная) потеряла покой, заметив

ребенка в сторожке привратника, при виде чужой счастливой семьи. Маленькая Эстер тоскует по матери, которую никогда не знала. Их будущая встреча скрупулезно подготавливается. Особо выразительными становятся такие детали, как портрет миледи или платок, оставленный Эстер в лачуге кирпичника и попавший в руки ее матери. Однако в процессе работы над «Холодным домом» Диккенс тщательно устранил все, что могло бы преждевременно слишком многое подсказать читателям. Он сокращает эпизод в девятой главе, где клерк Гапши, прощаясь с Эстер, пристально вглядывается в ее лицо, пораженный сходством с портретом леди Дедлок, который запомнился ему при осмотре загородного дома баронета. По той же причине писатель жертвует частью разговора леди Дедлок с Джарндисом, содержащей слишком прозрачный намек на происхождение Эстер. А подготавливая гибель Талкингхорна, Диккенс озабочен тем, чтобы читатель лишь предчувствовал катастрофу, но не мог ее предвидеть. «Постепенно сгустить (вокруг него.—*М. Н.*) зловещую атмосферу,— отмечает Диккенс в своих рабочих планах к роману,— но это нигде не должно бросаться в глаза».

Рабочие планы к «Холодному дому» свидетельствуют о стремлении Диккенса больше сблизить центральных героев, показать их характеры во взаимодействии. «Мистер Талкингхорн и леди Дедлок,— пишет Диккенс.— Их взаимная слежка. Приоткрыть тайну, а затем дать им возможность действовать». Или: «Связать Эстер и Джо». Забота Диккенса распространяется и на второстепенных персонажей. «Теснее связать заводчика и Розу»,— делает он пометку к сорок восьмой главе. Внутренняя жизнь героев должна воздействовать на развитие сюжета: «Не упускать из виду любовь Эстер с тем, чтобы последующие испытания стали более значительными и одержанная ею победа более заслуженной».

В «Холодном доме» все нити повествования ведут к Канцлерскому суду, так или иначе скрещиваются с историей леди Дедлок. Статисты не заслоняют главных участников драмы, не пользуются своеобразной автономией, как это случалось в ранних романах Диккенса. Здесь не встретишь нейтрального по отношению к сюжету персонажа. Нелепый и забавный клерк Гапши

или злобный ростовщик Смоллуд могли бы раньше существовать самостоятельно где-то на периферии романа. Теперь они находятся в центре событий, их деятельность неразрывно связана с Канцлерским судом и переплетается с судьбами главных героев. На пересечении их жизненных дорог находится тунеядец и сибарит Скимпол, который в прежних романах Диккенса наверняка был бы фигурой эпизодической. Низовые комедийные персонажи могут выступать в побочной интриге, являющейся своеобразной пародией на главную: например, ревнивая жена лавочника Снегсби подозревает, что нищий мальчик Джо — внебрачный сын ее мужа, и шпионит за ними.

Такие как будто традиционно появляющиеся персонажи, как различные учителя и наставники Ричарда, тоже не случайные фигуры; они втянуты в круговорот событий и по-разному соотносятся с главными героями. В доме мистера Бейджера, под руководством которого Ричард пытается изучать медицину, Эстер встречает молодого врача Аллена Вудкорта, своего будущего мужа. Увлечшись ненадолго военным делом, Ричард занимается фехтованием у сержанта Джорджа, который когда-то служил под началом капитана Хоудона. Сын домоправительницы Дедлоков миссис Раунсуэлл Джордж в конце романа заботится о разбитом параличом сэре Лестере. Сыщик Баккет впервые встречается Эстер у Джорджа; и когда впоследствии Баккет находит в комнате леди Дедлок платок Эстер, он знает, у кого выяснить местонахождение последней, и т. д.

Но при все возрастающем взаимодействии героев романа и переплетении его сюжетных нитей Диккенс неизменно делает исключение для Талкингхорна, который никогда не появится среди героев первой сюжетной линии, и редко встретится здесь даже глухое о нем упоминание.

«Холодный дом» обладает редкой стройностью, предельной слаженностью всех частей.

Зрелый Диккенс часто задумывается над тем, как с самого начала связать воедино противоборствующие силы романа. В своих записных книжках он перебирает наилучшие варианты введения читателя в атмосферу своих книг. «Начать роман, тесно связав с его сюжетом столкновение двух диаметрально противоположных мест

действия и двух прямо противоположных групп людей». Или: «Начать с большого приема гостей в загородном доме... и таким образом представить их читателю». А может быть, показать заброшенный дом, большой пустынный парк, пейзаж без людей — пустые конюшни, пустые комнаты господского загородного дома.

Все это в той или иной мере присутствует в «Холодном доме», действие разворачивается постепенно, одна картина сменяет другую, перенося читателя из Канцлерского суда в гостиную баронета Дедлока, а затем в его загородный дом в Чесни-Уолде, в труппы Одинокого Тома, где ютится голытьба, и т. д.

Диккенс отдавал себе отчет, какие трудности стоят перед писателем, многоплановые романы которого по-прежнему выходят отдельными выпусками, какое «неослабевающее внимание» требуется от автора, чтобы крепко «держать в руках разнообразные нити повествования» (Послесловие к «Нашему общему другу»). Он как-то заметил Форстеру, что читатель, который знакомится с книгой по частям, не ведает, какая тщательная подготовка обеспечивает ее единство. В то же время Диккенс заботился и о том, чтобы каждый выпуск представлял собой законченное целое. Первые абзацы или главы становились своего рода введением, прелюдией к последующим событиям, конец выпуска идейно и композиционно замыкал определенный этап в развитии действия всего романа.

К единству и взаимной обусловленности всех частей романа Диккенс тоже пришел далеко не сразу. Иногда в его ранних книгах начальные главы были слабо связаны с последующим действием (например, в «Мартине Чезлвите»). Открывающее «Холодный дом» знаменитое описание тумана совершенно и в композиционном отношении (по роли и месту в идейном замысле и структуре романа), и по своим живописным и музыкальным достоинствам. Картина объятого туманом города постепенно вырисовывается из отдельных мазков: стелющийся из труб дым, черные хлопья сажи, грязь на мостовой, которой вымазаны собаки, лошади, «забрызганные по самые наглазники», и т. д. Во всех четырех абзацах этого описания главные предложения обходятся без сказуемого, глаголы, где можно, заменяются причастиями, от чего фразы становятся более емкими, энер-

гичными и звучат как своего рода вступительные аккорды в увертюре к «Холодному дому». И как бы искусно ни строились впоследствии начальные главы романов Диккенса, «Холодный дом» остался непревзойденным. (Скажем, во многом аналогичное описание изнемогающего от зноя Марселя в начале «Крошки Доррит» уступает лондонскому туману хотя бы потому, что здесь живописные или музыкальные эффекты существуют как бы сами по себе и не вводят нас в атмосферу романа.)

В «Холодном доме» Диккенс ближе, чем когда-либо, к своему великому современнику по ту сторону Ла-Манша Бальзаку. Он стремится проникнуть в суть вещей, нащупывая их внутреннюю связь.

«На земном шаре все находится в связи со всем», — утверждал Бальзак. Сходные мысли высказывал и Диккенс. «Он любил повторять, — пишет Форстер, — что мир гораздо меньше, чем мы думаем; все мы, сами того не подозревая, связаны судьбой; и люди, которые кажутся такими далекими, на самом деле постоянно соприкасаются друг с другом». «Какая может быть связь, — спрашивает Диккенс в «Холодном доме», — между линкольнширским поместьем Дедлоков, их лондонским домом... и миром, где прозябает Джо, отщепенец с метлой в руках?.. Какая связь может существовать между многими людьми, которые, стоя на противоположных краях разделяющей их бездонной пропасти, все-таки столкнулись, самым любопытным образом, на бесчисленных дорогах жизни?»

Сюжет романа позволяет связать людей, принадлежащих к самым различным социальным сферам. Закручивая в тугий узел судьбы своих героев, Диккенс как будто не стремится к внешнему правдоподобию. Жена баронета ищет могилу своего возлюбленного, и проводником ее оказывается беспризорный мальчик Джо. В гостиной баронета появляется клерк Гаппи, который сообщает леди Дедлок, что дочь ее жива. И, наконец, тишину чопорного дома сэра Лестера нарушает ворвавшаяся к нему уже вовсе неприличная разношерстная компания: ростовщик Смоллуид, жена лавочника Снегсби, проповедник Чедбенд с женой. Все они, гримасничая, кривляясь и перебивая друг друга, требуют своей доли за сокрытие или разглашение «по-

зора» миледи. Возникает та атмосфера скандала, которая хорошо знакома нам по романам Достоевского, когда в обществе генерала Епанчина и сановника Тоцкого оказывается Рогожин со своей пьяной бражкой.

Прошлое в «Холодном доме» обретает власть над настоящим. Одни герои страдают и оберегают его, как леди Дедлок. Другие, подобно ее дочери Эстер, избегают его, как, в свою очередь, Джарндис сторонится рокового процесса. Но, сознавая свою сопричастность прошлому (семейной трагедии, наследственной тяжбе), герои бессильны сбросить его гнет. В бреду Эстер «мерещится какой-то пылающий круг — не то ожерелье, не то кольцо, не то замкнутая цепь звезд, одним из звеньев которой была» она сама. Эстер мечтает «вырваться из круга — так необъяснимо страшно и мучительно было чувствовать себя частицей этого ужасного видения». А лавочник Снегси, случайный участник событий, «никак не может взять в толк, во что он оказался замешанным», и напуган тем, что «причастен к какой-то опасной тайне, не зная, к какой именно».

Другие в эту тайну стремятся проникнуть. История леди Дедлок перестает быть загадкой для читателя уже в первой половине романа. Но она еще долго останется тайной для большинства героев, что вызывает столкновение разного рода интересов и способствует напряженности развития действия.

В сюжете «Холодного дома», впервые в английском романе, существенную роль играет профессиональный полицейский сыщик Баккет. Помимо него, здесь множество добровольных «детективов», которые, каждый на свой лад, стремятся узнать истину. Параллельно расследованиям Талкингхорна ведут свои поиски клерк Гаппи, старьевщик Крук, ростовщик Смоллуид, миссис Снегси и многие другие. Влюбленный в Эстер, Гаппи хочет выяснить ее происхождение. Крук ищет в старой рухляди своей тряпичной лавки компрометирующие леди Дедлок письма, которые, как он полагает, могут его обогатить. После смерти Крука там же рожются его дальние родственники — Смоллуиды. За леди Дедлок следит ее горничная Ортанс, последняя находится под наблюдением жены Баккета, миссис Снегси не спускает глаз с мужа и ходит за ним по пятам, и т. д.

Будущее неясно и неопределенно. Всеобщая подозрительность рождает недоверие. «Вы не знаете, что именно я собираюсь сказать и сделать через пять минут», — говорит своему клиенту как будто всеведущий сыщик Баккет.

Сюжет романа строится на постепенном раскрытии правды. Прошлое отдает свои тайны, но изменить ход событий не может никто. При всей своей пронизательности, интуиции, профессиональной расторопности, Баккет, скажем, может угадать подлинного убийцу Талкингхорна и снять с леди Дедлок тяготеющее над ней страшное подозрение. Но предотвратить ее гибель не в его силах. Баккет поможет Эстер найти мать, но уже мертвую.

Сюжет романа неумолимо влечет героев к трагической развязке. Эдгар Джонсон уподобляет развитие действия в «Холодном доме» водовороту, течение которого поначалу кажется медленным и почти не приметным, а затем становится все более стремительным, захватывает новые жертвы и мчит их неуклонно и безжалостно, пока всех не засосет черная воронка, из которой невредимым не выберется никто, а многие будут сметены и уничтожены.

Всеобщая связь вещей не исключает случайности. Бальзак щедро вводил случай в свои романы и обосновывал его роль и место в общей закономерности жизненных явлений.

Пристрастие викторианского романа ко всякого рода неожиданностям часто приводило его к утрате элементарной логики и здравого смысла. Со сцены, где прочно окопалась мелодрама, этот суррогат трагедии, поволозли всевозможные узнавания, появление без вести пропавших или почитавшихся умершими и т. д.

Теккерей издевался над засильем случая в современном романе, старался от него отмежеваться, хотя и не вовсе обошел его стороной. Если герой защищает от пьяных солдат дрожащую от страха монахиню, автор не может удержаться от язвительного вопроса читателям: «Уж не окажется ли она дивной красавицей? или переодетой принцессой? Или, может быть, матерью Эсмонда, которую он потерял и никогда не видел? Увы, нет: то была лишь обрюзгая, страдающая одышкой старуха, с бородавкой на носу». А в после-

словии к роману «Ньюкомы» Теккерей иронизирует и над собой, и над своими братьями по перу, часто пребывающими в сказочной стране Романии, где «случается все, чего вы только пожелаете, где злые вовремя умирают... все, что мешает, убирается с дороги... и писатель имеет абсолютную власть награждать и наказывать».

В журналах Диккенса жестоко высмеивались несуразности современного романа, нелепые повороты судьбы, неожиданные встречи и т. д. В критических статьях такого рода главный редактор не только осуждал излишества и крайности литературы эпигонов, но, несомненно, многое пересматривал и в своем раннем творчестве. Но, в отличие от Теккерей, зрелый Диккенс не боится и не избегает случайности. Он, подобно Шекспиру, приемлет все, что досталось от литературы прошлого, но не бездумно следует устоявшейся традиции, как в юные годы, а подчиняет ее своим замыслам. Его не смущает повторение однотипной ситуации в «Холодном доме»: Джордж Раунсуэлл, так же как и Эстер, находит свою мать. «Узнавание» здесь — не просто эффектный сюжетный ход, оно обусловлено характером и психологией героев. Джордж — вовсе не обычный для викторианского романа блудный сын, почитавшийся погибшим или пропавшим без вести, а затем неожиданно объявившийся перед родными и близкими. В душе Джорджа естественное стремление открыться матери отступает перед боязнью причинить ей боль, стыдом за нелепо и безалаберно растратченную жизнь.

В то же время в «Холодном доме» Диккенс иногда сознательно отказывается от как будто очень эффектного совпадения и проходит мимо него, что так часто бывает и в жизни. Когда, например, Эстер впервые попадает в дом Крука, где живет ее отец, Диккенс словно не придает значения этому факту и не задерживает на нем наше внимание. Эстер не встретится с отцом и не услышит о нем ни слова. Близкие люди, оказавшиеся волею случая рядом, остаются по-прежнему далекими и разобщенными. Ранний Диккенс ничем не пошел бы на такое самоограничение.

Зрелый Диккенс лишь с трудом приемлет непременные счастливые концы викторианского романа, ког-

да, как говорится в одной из статей в журнале «Круглый год», «в последней главе появляются все персонажи один за другим, совсем как в классической драме, действующие лица в последней сцене выстраиваются в ряд перед публикой, и каждый удаляется, приняв должное участие в общей беседе».

Диккенс и раньше пытался если не вовсе упразднить, то хоть как-то пересмотреть и приблизить к жизни этот привычный парад с обязательным распределением наград и взысканий. По мере того как трагическое начало занимает все больше места в творчестве Диккенса, счастливые концы становятся все более условными.

«Холодный дом» заканчивается как и подобает трагедии. Нет больше леди Дедлок и преследовавшего ее жестокого и коварного Талкингхорна. Тишина опустилась на Чесни-Уолд, где «умерли страсть и гордость», где покоится прах миледи, и сэр Лестер, сломленный горем и тяжким недугом, стоит на пороге смерти. Погиб во цвете лет пылкий Ричард, оставив неутешную вдову с младенцем на руках. Одинок великодушный и самоотверженный Джарндис. Счастье в «Холодном доме» — удел лишь честных посредственностей, Эстер и Аллена Вудкорта, подобно тому как в трагедиях Шекспира после Лира и его дочери будут править Эдгар и герцог Альбанский, на смену Отелло и Яго придет Кассио, а Фортинбрас вступит на престол вместо Гамлета.

Диккенс не ограждает своих положительных героев от невзгод и бедствий. И если Джо занесет в Холодный дом оспу, ею заразится добродетельная Эстер, а не эгоистичный Скимпол. (Нашлись, правда, критики, которые в болезни, которая изменила лицо Эстер, усмотрели некое «искупление» грехов ее близких. Но Диккенс далек от такого рода «возмездия».)

Закрывая книгу, мы в последний раз прислушиваемся к голосам обитателей Холодного дома (большого и малого, так как Джарндис соорудил для Эстер и ее мужа некое подобие своего Холодного дома), удельный вес которых в романе не так уж велик; и естественно возникает вопрос: а почему же все-таки «Холодный дом»?

Если театр начинается с вешалки, первое представление о книге дает ее заглавие.

Диккенс придавал заглавию громадное значение. Он всегда трудно и мучительно вынашивал названия как своих произведений, так и тех, которые публиковались в его журналах (с тем, что предлагали авторы, он чаще всего не соглашался).

Для такой многолюдной, и многоплановой книги, как «Холодный дом», выбор заглавия, отдававшего хотя бы формальное предпочтение одному из центров романа, был особенно сложным. В поисках названия романа в какой-то мере находит отражение и процесс его создания. Среди отвергнутых вариантов фигурировал «Канцлерский суд»; «Одинокий Том» (то есть тема обездоленных, лондонского дна) тоже занимал далеко не последнее место (восемь случаев из двенадцати). И все же после долгих колебаний на первый план выдвинулась тихая обитель добрых героев романа, а название ее «холодный» (bleak), или, точнее, «мрачный, унылый, пустынный, открытый бурям и ветрам дом», стало звучать символически.

Первоначально Диккенс предполагал назвать роман: «Одинокий дом» или «Разрушенный дом». В некоторых вариантах заглавия фигурирует фраза: «который попал в Канцлерский суд и не смог из него выбраться». В черновиках первых двух выпусков романа еще сохранилось его двойное заглавие: «Холодный дом и Восточный ветер» (так обозначались мрачные настроения Джарндиса). Все это в конце концов было отброшено, и остался просто «Холодный дом».

Новизна «Холодного дома» заключалась и в том, что впервые у Диккенса заглавие романа стало символическим, названия глав — многозначительными, что в дальнейшем в подавляющем большинстве случаев будет для Диккенса обязательным.

Холодный дом, — говорит его нынешний хозяин Джон Джарндис, — напоминает «недвижимое имущество... принадлежащее Тяжбе». Дом этот отмечен большой печатью Канцлерского суда, «оттиски которой испещряют всю Англию». «Мрачный колорит романа заложен уже в его названии», — пишет Э. Джонсон.

Некоторые исследователи склонны сопоставить за-

главие «Холодного дома» по широте заложенного в нем обобщения с «Вишневым садом» Чехова. Когда же Б. Шоу назвал самую «чеховскую» из своих пьес «Домом, где разбиваются сердца», он, несомненно, был близок к «Холодному дому», о чем свидетельствует предисловие к пьесе. «Дом, где разбиваются сердца,— это культурная, праздная Европа накануне войны». Предполагаемое ироническое заглавие одного из следующих романов Диккенса — «Ничья вина», то есть вина всего общества за то, что происходит в Англии (в самую последнюю минуту Диккенс отказался от него и назвал роман более традиционно, по имени главной героини, «Крошка Доррит»), тоже восходит к «Холодному дому», где Диккенс не раз говорит о всеобщей вине (с особенной страстью и убежденностью мысль эта выражена в известном авторском отступлении после смерти Джо).

Современникам же новый тип заглавия романа показался странным и необычным. Этим, пожалуй, можно объяснить тот факт, что в сценических вариантах «Холодного дома», появившихся уже после смерти Диккенса, инсценировщики романа отказывались от его символического заглавия и возвращались к более привычному, традиционному, связанному с отдельными героями. Для некоторых это была леди Дедлок. В большинстве же случаев в центре внимания оказались завоевавшая сочувствие и популярность читателей патетическая фигурка беспризорника Джо («Бедный Джо», «Бездомный Джо», «Холодный дом, или События из жизни Джо» и т. д.).

* * *

Со времен Сервантеса в европейском романе прочно утвердилось повествование от лица всемогущего и всезнающего автора, обладающего неограниченной властью над судьбами героев. В Англии такой тип романа ввел Филдинг, который отверг популярный у его предшественников рассказ от первого лица в форме мемуаров или писем. Традиции Филдинга обычно следовали и романисты XIX века. Лишь изредка рассказчик вытеснял автора в сатирических зарисовках Теккерея 30-х или в романах сестер Бронте 40-х годов.

О нарушении монополии автора и возвращении к повествовательным формам дофилдинговской поры мечтал и Диккенс уже в 30-е годы. Читатели холодно приняли и «Часы мистера Хамфри», близкие к журналам XVIII века, и первые главы «Лавки древностей». Диккенсу пришлось срочно перестроиться: «Часы» были преданы забвению, а «Лавка древностей», задуманная первоначально как небольшая новелла для «Часов», выросла в самостоятельный роман, где унылому мистеру Хамфри пришлось отказаться от ведущей роли рассказчика и отойти на задний план, став одним из второстепенных действующих лиц.

Но Диккенс не сдался. Поиски новых форм повествования не прекращались в 40-е годы и закончились триумфом «Дэвида Копперфилда», хотя Диккенс не избежал здесь также обычной условности рассказчика, который в своих воспоминаниях должен скрупулезно передавать все оттенки речи других людей, давать оценку их характера и поступков и постоянно вынужден выходить за пределы своего жизненного опыта.

Диккенс и облегчил и осложнил задачу, представив этот роман как мемуары писателя, которого автор наделил *своей* наблюдательностью, *своей* памятью, *своим* искусством воссоздания жизни. Эта щедрость отразилась на личности самого Дэвида. Он лишен неповторимых индивидуальных черт, присущих другим героям романа, и не выдерживает сравнения с ними. Речь Дэвида не имеет особых примет, она растворяется в языке автора, который подавляет рассказчика и часто даже сливается с ним.

В следующем своем романе Диккенс отважился на смелый эксперимент: он объединил под одной крышей «Холодного дома» двух повествователей; мемуары Эстер Саммерсон составляют добрую половину книги (тридцать три главы) и чередуются с рассказом от автора (тридцать четыре главы). В «Холодном доме» интервал в повествовании от третьего или первого лица колеблется в пределах одной — четырех глав. Повествование от автора неизменно ведется в настоящем времени, что создает у читателя своеобразный «эффект присутствия». Эстер взялась за перо лишь через семь лет после происшедших в романе событий; как и всякая автобиография, рассказ ее хронологически по-

следователен, ретроспективен. Автор стремится представить более широкую панораму жизни, взгляд Эстер фиксирует лишь то, что ограничивается ее непосредственным опытом. По сравнению с перегруженными событиями главами от автора, рассказ Эстер прост и бесхитростен.

Две формы повествования в «Холодном доме» соответствуют двум его сюжетным линиям, а поскольку, как мы уже видели, последние переплетаются, Диккенс в ряде случаев обретает возможность осветить тот же факт с двух точек зрения и в различной манере.

При всем несходстве автора и рассказчицы, их «перекличка» способствует внутреннему единству «Холодного дома». Так, во второй главе сообщается о чрезвычайном происшествии в доме Дедлоков: миледи, всегда столь выдержанная и безукоризненно владеющая собой, неожиданно потеряла самообладание и даже упала в обморок. Причина тому — то ли жара, то ли случайный интерес миледи к деловым бумагам, которые читал вслух поверенный ее мужа. В следующей, третьей, главе повесть Эстер о ее безрадостном детстве поначалу кажется возникшей внезапно. Но внимание наше настораживается, и в дальнейшем мы уже подготовлены к тому, что столь различные по своему положению люди, как знатная дама, безвестный переписчик и одинокая девочка, оказываются тесно связанными друг с другом.

Если тридцать первая глава заканчивается отчаянным восклицанием тяжело больной Эстер, которой кажется, что она ослепла, от него отталкивается автор в смелой метафоре о «затуманенном взоре» судейского Аргуса, чьи глаза «подслеповато мигают звездам», в начале следующей, тридцать второй, главы. В данном случае близость констатации факта рассказчицей и созданного на этой основе образа автором тем более поразительна, что перед нами главы, разделенные границами выпуска.

В процессе работы над романом Диккенс сознавал трудности, связанные с избранной им повествовательной формой. На переломе романа, после того как в напряженной беседе в Чесни-Уолде раскрывают свои карты главные антагонисты — леди Дедлок и Талкингхорн, Диккенс мучается сомнениями, не отказаться ли

ему вообще от рассказчицы. «Покончить ли с рассказом Эстер?» — задает он себе вопрос в одном из черновых набросков романа, но все же решительно отвечает: «Нет». И в дальнейшем, когда после бегства леди Дедлок нить повествования переходит к Эстер, рассказ ее обогащается новыми драматическими возможностями.

В образе Эстер Диккенс в значительной мере оттачивался от опыта своего предшествующего романа, но в «Холодном доме» рассказчица претерпевает существенные изменения. Эстер меньше всего напоминает сотворенное писателем его «второе я», как это часто случалось с Дэвидом. В «Холодном доме» разрыв между автором и рассказчицей чрезвычайно велик, их объединяет лишь общая нравственная оценка людей и жизненных явлений. Эстер, пожалуй, ближе героиням Шарлотты Бронте, чем Дэвиду. В общественной иерархии она занимает самое скромное место. Одинокое трудное детство развивает наблюдательность, склонность к самоанализу. В школе бедности и сиротства выковывается характер деятельный, мужественный и самостоятельный. Героини Шарлотты Бронте, в нарушение общепринятой традиции викторианского романа, не блистали внешней привлекательностью; Диккенс, тоже в обход традиции, заставляет Эстер потерять красоту после тяжелой болезни. Но присущие Эстер стойкость и бодрость духа никогда не оставляют ее.

Несмотря на достоинства Эстер, она никогда не пользовалась популярностью у читателей. Есть в ней что-то от добродетельных, но бесцветных центральных героев В. Скотта, которые, как и она, становились связующим звеном между противоборствующими группами в его романах. Эстер выделяется даже среди довольно в общем бледных «голубых» героинь Диккенса. Подобно им, она самоотверженна, опекает других, не думая о себе; она практична, хозяйственна, хорошо ведет дом и т. д. Но в ней нет трогательной беззащитности и женственности Эми Доррит, она более ограничена, чем Агнес из предшествующего романа, с оглядкой на которую Диккенс, возможно, и создавал Эстер. Только Агнес мы воспринимаем сквозь призму восхищения и поклонения влюбленного рассказчика, Эстер же должна сама представить себя читателям. И, пожалуй, больше всего невыносима ее гипертрофированная скромность, граничащее с же-

манством смирение. Эстер красива, но убеждена (или делает вид, что убеждена) в обратном. Она всегда готова ступиваться перед другими, восхищается внешностью своих подруг или даже суровой теткой, которая ее воспитывала. Эстер добра, услужлива, приветлива, домовита, но никак не может взять в толк, почему все так восхищаются ею. Представить человека, который, «рассказывая о себе, раскрывает многие свои достоинства, но бесхитростно о них не ведает, задача трудная и вряд ли выполнимая», — пишет о ней Форстер.

И все же характер Эстер — во многом удача писателя, если рассматривать ее в первую очередь с точки зрения ее роли в повествовании.

В некоторых случаях одним из достоинств рассказчика становится его безличность. В значительно большей мере, чем Дэвида, Эстер вытесняют люди, о которых она ведет речь, не мешая нам смотреть на них и слушать их.

В отличие от всеведущего автора, рассказчик всегда в той или иной мере слеп. Он меньше знает жизнь и хуже разбирается в людях, чем автор, а прозревает подчас гораздо позднее читателя. Зрелый Дэвид вспоминает ошибки прежних лет с юмором (как он пытался «развивать» свою девочку-жену) или сожалением (его детское, а затем юношеское преклонение перед Стирфортом или непонимание истинного отношения к нему Агнес). Эти свойства Дэвида в характере Эстер развиваются и закрепляются, а отдельные случаи нечуткости или неопытности у Дэвида для наивной и недалекой Эстер превращаются в постоянную недогадливость, проявляемую во всех случаях жизни.

Она не замечает перемены в жизни Ады, принимает за жалость любовь Вудкорта, не понимает и отношения к ней Джарндиса, не догадывается о том, что он видит ее насквозь и читает в ее душе то, что она сама упорно старается подавить и вытравить.

Ее недогадливость позволяет автору добиться максимального драматического эффекта в развитии действия. Неумение разбираться в людях заставляет Эстер принимать их за тех, кем они хотят казаться. Так, она поначалу восторгается детской непосредственностью Скимпола, что дает возможность отложить и затянуть его позднейшее развенчание и разоблачение.

Эстер не всегда способна смотреть вещам прямо в лицо и называть их своими именами, что в некоторых случаях также способствует напряженности и драматизму ее рассказа. Так, в самые тяжелые дни болезни она со свойственной ей выдержкой добирается до окна, чтобы рассеять подозрения Ады и поговорить с ней. Лишь когда подруга ушла, Эстер позволяет себе признаться, что ослепла и ничего не видит. Позднее она опасается потерять любовь своих близких и долго избегает упоминания об обезобразившей ее болезни. Поэтому рассказ Эстер достигает большого психологического и эмоционального накала, когда, измученная страхом, предчувствиями, подозрениями, она убеждается в неизменной преданности и сочувствии Ады и может наконец выразить словами то, что тревожило ее, и прижать к щеке подруги свое «рябое лицо».

Эстер либо восторженно-сентиментальна, как и подобает викторианской барышне, либо прозаически-деловита. Диккенс намеренно обедняет язык рассказчицы, ограничивает полет ее фантазии, отказывает ей в чувстве смешного. Когда Эстер острит, она цитирует неугомонного весельчака Ричарда или подпадает под влияние меланхолического юмора Джарндиса.

Но если мировосприятие или язык Эстер уступают по выразительности образу мысли и строю речи других, более щедро одаренных героев романа, как же велик контраст между Эстер и ее создателем! Это становится особенно заметным, когда Эстер дублирует Диккенс-рассказчика и ее прозаический тон оттеняет поэтическую образность и гневный пафос, сарказм или юмор речи автора.

Диккенс утверждает, что «лорд-канцлер восседает в самой гуще грязи и в самом сердце лондонского тумана». Отказывая буржуазным законникам в праве называться людьми, Диккенс как бы «спрессовывает» портреты адвокатов Канцлерского суда до одной детали их одежды или атрибута власти, которые становятся своего рода эквивалентом человека: это не живые существа, а парики, «жезлы, сумки, кошельки», а один из них — мистер Блауерс — просто «выдающаяся шелковая мантия». Эстер же видит лорда-канцлера в уютном кабинете или в зале суда, окруженного «джентльменами в париках и мантиях». Кладбище для бедных, являюще-

еся для Диккенса грозным напоминанием об унижении человеческого достоинства веком «варварства и цивилизации», воспринимается в рассказе Эстер лишь как неприглядная черта городского пейзажа, «нагромождение поруганных могил и надгробных камней в кольце из ветхих, запущенных домов с редкими тусклыми огоньками в окнах».

Создав определенный тип рассказчицы, Диккенс заботился о том, чтобы ее личность и голос не растворялись в стихии авторской мысли и речи, как это произошло, например, у Коллинза, герои которого, по мнению Диккенса, вместо того чтобы действовать, были наделены излишней склонностью к самоанализу, присущей не им, а скорее самому автору. Но полностью сохранить автономию Эстер было все же невозможно. Иногда Диккенс берет перо из ее рук, и тогда происходит чудо. Скванность рассказчицы пропадает, ей открывается богатство и неповторимость окружающего мира и становится доступным самый необузданный полет фантазии. Взгляд ее обретает остроту, сравнения — меткость («Обложившись кипами исписанной бумаги, миссис Джеллиби сидит в ней, как в гнезде»). Эстер уже не берет напрокат чужие шутки, но начинает каламбурить совсем в духе Диккенса. «Скимпол вынес из комнаты и свою свечу, и свою сияющую физиономию» (сравните с характеристикой Снегсби в рассказе от автора: «Он склонен к уступчивости и полноте»), и т. д. Словом, неизбежной условности повествователя Диккенс не смог, да и не захотел вовсе избежать.

Наличием двух повествователей можно объяснить и необычный финал «Холодного дома». Собственно эпилогом, где автор прощается с главными героями, становится предпоследняя, шестьдесят шестая, глава. В последней главе Эстер подводит итоги судеб менее значительных. Когда же подходит ее черед, Эстер со свойственными ей ужимками и недомолвками никак не решается отозваться с похвалой о своей изменившейся к лучшему внешности. Лепет Эстер обрывается на полфразе, так заканчивается и весь роман, случай чрезвычайный для Диккенса, обычно хотя бы по видимости соблюдавшего установившиеся каноны викторианской прозы.

Позднее наибольшего совершенства образа рассказчика Диккенс достиг в «Больших надеждах». Претерпел существенные изменения и образ автора. Но в одной книге они больше не встретились, хотя Диккенс по-прежнему находил плодотворным такое соседство. Обсуждая как-то со своим помощником Уилсом очередной рождественский номер «Домашнего чтения», Диккенс хотел остановиться на повести, где новеллы были бы написаны в «общепринятом духе от третьего лица», а обрамление — от первого лица, если бы не удалось придумать «чего-либо совсем нового и оригинального» (письмо от 2 октября 1858 года; речь идет о повести «Сдается внаем»).

Удавшийся опыт «Холодного дома» стал толчком для дальнейших поисков в английском романе и вызвал множество подражаний. Коллинз стремился объединить в своих книгах целые группы рассказчиков. Теккерея в своих поздних романах «Ньюкомы» и «Виргинцы» пытался, правда без успеха, предоставить слово ведущим героям на равных правах с автором. Современный Диккенсу поэт Роберт Браунинг в романе в стихах «Кольцо и книга», а позднее Джозеф Конрад показали психологические преимущества настройки повествования «на разные голоса». Недогадливость рассказчика стала в дальнейшем выгодно оттенять ум и сообразительность других героев. Классический тому пример, когда тяжелодум и тугодум доктор Уотсон придан проницательному Шерлоку Холмсу в качестве летописца и комментатора его деяний.

ГЕРОИ «ХОЛОДНОГО ДОМА»

Для того, чтобы читатель заинтересовался вашими героями, необходимо заставить его либо полюбить, либо возненавидеть их.

Диккенс

ГЕРОИ САТИРИЧЕСКИЕ

Бернард Шоу признавался, что самому трудному искусству изображения характера человека учился у Диккенса: «...Но больше всего я стремлюсь постоянно использовать опыт Диккенса, который показал, что в изображении характера можно соединить точность зеркала с самыми невероятными преувеличениями в выражении юмора и гротескной ситуации. Мне действительно удалось перенести характеры Диккенса в свои пьесы... Диккенс мог не только нарисовать характер более точно, чем любой романист XIX века, но делал это, не ограничивая свою фантазию и богатое воображение... Вот это-то я и называю мастерством: точно знать, как оставаться безошибочно правдивым и серьезным, и в то же время развлекать читателя всеми причудами, которые могут создать свободные, не стесненные ничем воображение и юмор».

Среди обитателей густонаселенного диккенсовского мира нигде, пожалуй, не встретится так много дурных людей, как в «Холодном доме».

Ростовщики, стряпчие, политиканы, святоши всех мастей — постоянная мишень сатиры Диккенса, начиная с самых ранних его очерков. С годами писатель приходит к убеждению, что алчность, коварство, интриги и лицемерие людей определяются не только

их субъективно дурными качествами, но и всей системой общественного устройства. Мысль эта в значительной мере определяет новые принципы изображения сатирических характеров «Холодного дома».

Суровый и не знающий пощады страж закона адвокат Талкингхорн держит в своих руках судьбы почти всех героев романа и управляет ими с неумолимостью и бесстрашием судебной машины. Талкингхорн не похож на крючкотворов раннего Диккенса. Не мелкое корыстолюбие, а скорее жажда власти, стремление проникнуть в тайны людей, диктовать им свою волю определяют его поступки. Ему подчиняются различные законники: Воулс, Барт Смоллуид и прочие судебные чины меньшего масштаба. Постоянны его деловые связи с обслуживающим Канцлерский суд владельцем писчебумажного магазина Снегсби, ростовщиком Смоллуидом и полицейским сыщиком Баккетом. Запутавшись в шантаже и интригах, Талкингхорн погибает от руки своей сообщницы.

При обрисовке Талкингхорна Диккенс предпочитает многозначительные, граничащие с символическими деталями. Хранитель чужих секретов сам окутан покровом глубокой таинственности. Человек этот настолько невозмутим и непроницаем, что «на поверхности неизмеримых глубин» его сознания, образно отмечает Диккенс, «не видно ни малейшего следа ряби». Это — «устрица, раковины которой никто не может открыть». Когда Талкингхорн идет, перед ним летит, указывая ему путь, ворона; черный цвет преобладает в его одежде и сумрачные тона в его жилище; он точно ворон, питающийся мертвечиной.

Смерть и разорение несет своим клиентам и подручный Талкингхорна, преуспевающий под сенью закона стряпчий Воулс. Он тоже из породы хищников. Как кошка в конторе Воулса «терпеливо сторожит мышиную норку», так и сам стряпчий, заманив в свою ловушку неосторожного и неопытного клиента, внимательно следит за его поведением. Воулс напоминает змею, «которая взглядом зачаровывает свою жертву», а набитые бумагами мешки в его конторе — «объевшихся удавов». Когда Воулс открывает рот, можно подумать, что он готовится проглотить очередного клиента. Чтобы попасть в контору Воулса, надо пройти через «закоулок,

где... царит непроглядная тьма», миновать черный навес над подвальной лестницей — и, открыв «черную, как деготь, дверь», показаться в комнате, где все покрыто копотью и где нечем дышать. Если Воулс прикоснется к пюпитру на своем столе, «кажется, будто это стук по крышке гроба». Черная траурная одежда настолько неотделима от Воулса, настолько «приросла» к нему, что он «стягивает с рук свои узкие черные перчатки, словно сдирая с себя кожу, стягивает с головы тесный цилиндр, словно снимая скальп с собственного черепа». Подобно тому как адвокаты Канцлерского суда, теряя облик человеческий, превращались лишь в мантии или парики, так и Воулс как бы «овеществляется», становится равнозначным своей одежде. Он протягивает уже не руку, но «длинный черный рукав», греет у камина «свои траурные перчатки».

Диккенс склонен отнести Воулса и ему подобных к племени людоедов, питающихся плотью и кровью своих юридических жертв. Ограничьте права этих законников — и поколеблется вся система буржуазного судопроизводства, санкционируемая парламентом, общественным мнением и различными государственными учреждениями. «...Мистер Воулс и его присные — мелкие вожди дикарей-людоедов, и, когда предлагается искоренить людоедство, их негодующие защитники ставят вопрос так: «Объявите людоедство противозаконным, и вы уморите с голоду Воулсов!»

Стряпчие в «Холодном доме», как и многие другие сатирические персонажи романа, несут в себе черты аллегории. Воулс олицетворяет каннибализм буржуазной законности. Талкингхорн — ее жестокость и неумолимость. Велеречивый Кендж воплощает лживость и демагогию юриспруденции, прикрывающей пышными словами враждебную человеку сущность буржуазного правопорядка.

На разорении клиентов Канцлерского суда наживаются и Смоллуиды — потомственные ростовщики и крючокторы. Постоянная сатирическая фигура европейского романа XIX века ростовщик — частый гость и в романах Диккенса. Но нигде ранее, изображая алчность и жестокость ростовщиков, Диккенс так не стремился ограничить себя преимущественно сферой карикатуры. Распространенная тенденция английского

и всего европейского романа XIX века прибегать к параллелям из животного мира при изображении хищников среди людей (вспомним ростовщиков и дельцов у Бальзака: Гранде «похож на тигра и на боа», у Ригу внешность кондора, в нем чувствуется «жестокость и стальные когти тигра», Гобертен напоминает охотничью собаку и т. д.) настойчиво применяется Диккенсом по отношению к семейству Смоллуидов. Они «похожи на старых обезьян», их родоначальник «был из породы толстокожих двуногих, деньгососущих пауков». Старик Смоллуид — жалкий высохший скелет, он даже не может передвигаться без посторонней помощи, но все же «когти» его жадно загребают добычу. «По характеру он пиявка, — говорит о Смоллуиде честный Фил, слуга кавалериста Джорджа, — а по хватке — винт и тиски; извивается, как змея, а клешни у него, как у омара». Под стать ему выжившая из ума и впавшая в детство бабка Смоллуид, утерявшая способность воспринимать что-либо, кроме чисел, которые связываются в ее представлении лишь с денежными знаками. Если при ней скажут: «Десять минут», она начинает выкрикивать, «как отвратительный, старый, ободраный попугай: «Десять десятифунтовых бумажек...»

Мотив смерти, враждебности всему живому, который сопутствует адвокатам, звучит и здесь: Смоллуиды обитают на узкой, темной, мрачной, словно склеп, улочке; «на ноги скелета» похожи даже стрелки старинных часов ростовщика; попавший сюда человек задыхается от «отсутствия свежего воздуха» и т. д.

Внукам Смоллуида неведомы детские игры и забавы. Джуди, маленькая злобная и алчная старуха (как называет ее Диккенс), никогда не играла в куклы, не дружила с детьми и даже не умела смеяться. Брат ее, юный Барт Смоллуид, «никогда в жизни не запускал волчка», не читал сказок. Вся его энергия направлена лишь на то, чтобы развивать свои деловые задатки под сенью закона.

У этих существ лишь одно божество, называется оно Сложный Процент, лишь одна страсть — обогащение.

В мире, где господствуют стяжатели, порочна и система управления, которая покоится на соперничестве мало чем отличающихся друг от друга и в равной мере чуждых народу политических партий.

Диккенс начинал свою карьеру парламентским репортером и прекрасно знал цену двухпартийной борьбы и предвыборной демагогии. Впоследствии он не один раз отвергал честь быть избранным в парламент и, подобно другим английским сатирикам, неизменно выставлял напоказ ничтожность разногласий вигов и тори. Для Свифта вся разница между ними сводилась к размерам каблуков, для Филдинга — к полям шляп. Теккерей усматривает сходство джентльменов от обеих партий в их неумеренной привычке цитировать Горация, Диккенс — в созвучии их имен.

На это он обращает внимание еще в бытность свою корреспондентом газеты «Морнинг кроникл». В статье от 16 декабря 1835 года и в письме к жене, комментирующем эту статью, он называет консерваторов и либералов теми кличками, которые были тогда в ходу: синие и сивые (the Blues, the Buffs). В описанных Диккенсом предвыборных столкновениях выступают «синие свиньи, или, иными словами, торийские избиратели», им противодействуют сивые — то есть либералы. Эти названия переключались в «Записки Пиквикского клуба» (знаменитое описание выборов в Итенсуилле) и затем прочно вошли в обиход живой речи.

В «Холодном доме» ничтожные правители страны столь же мало отличаются друг от друга — и словами, и делами, и именами. Милордам Будлю, Дудлю, Кудлю, Нудлю и т. д. противостоят достопочтенные Баффи, Даффи, Гаффи, Наффи и другие¹. В фамилии главы либералов Баффи нетрудно усмотреть зависимость от названия самой партии (the Buffs).

Имена Дудля и Нудля восходят еще к Филдингу: так назывались карикатурные лорды в одной из его сатир — «Мальчик с пальчик». Возможно также, что, будучи еще репортером в палате общин, Диккенс запомнил кличку лорда Дадли, государственного секретаря по иностранным делам в правительстве Веллингтона в 1828 году: бездарный секретарь был широко известен как лорд Дудль. Все эти партийные клички и прозвища давно

¹ В равной мере однотипны и равнозначны адвокаты Канцлерского суда, о чем также свидетельствует сходство их имен: Чизл, Мизл, Дризл, и т. д. Созвучность фамилий сближает и других собратьев по ремеслу, блюстителей интересов закона, полицейских сыщиков (Неккет, Баккет).

забытых парламентариев приобрели у Диккенса значение сатирического обобщения и остались в языке.

Бернард Шоу восхищался «непревзойденной меткостью и остротой изображения» у Диккенса «партийной борьбы с ее Кудлями, Дудлями, Фудлями и т. д. при помощи чисто внешних признаков» (предисловие к «Тяжелым временам»).

Для самого же писателя созданные им гротескные зарисовки становятся в дальнейшем устойчивыми политическими символами и в его публицистике 50-х годов равнозначны упоминанию английского правительства. Так, в статье «Почему?» (1856) Диккенс саркастически утверждает, что не имеет «ни малейшего представления о каких-либо поступках Буффи и Будля», которые, «встав у кормила власти... принесли бы моему возлюбленному отечеству сколько-нибудь ощутимую пользу».

Своеобразие Диккенса-сатирика в значительной мере определяется одной из главных тенденций его искусства: неизменно при всех обстоятельствах акцентировать какую-нибудь отдельную черту изображаемого характера.

Как в опере (особенно у Вагнера) появлению героя на сцене сопутствует тот же мотив, та же музыкальная фраза, так и у Диккенса постоянно повторяется и варьируется выразительная деталь, позволяющая «схватить» самое главное в характере человека или жизненном явлении.

Столь популярный в критической литературе о Диккенсе термин «лейтмотив» был введен в обиход самим писателем; он встречается в проспектах к его романам, когда Диккенс выделяет их ведущую идею. Диккенс словно облегчил задачу своим исследователям, предпослав сатирической характеристике фабричного города Кокстауна — символического обобщения буржуазной действительности — многозначительный заголовок: «Лейтмотив» («Тяжелые времена», часть 1, гл. 5). Лейтмотивами «Холодного дома» становятся лондонский туман, мрачный Канцлерский суд, в «Крошке Доррит» — зловещие тени тюрьмы Маршалси, в «Нашем общем друге» — мусорная куча и т. д. Лейтмотив приобретает особое значение при обрисовке столь непохожих друг на друга героев диккенсовского мира.

Это одновременно — принцип обобщения и средство индивидуализации. Диккенс с большим искусством наблюдает проявление ведущей черты характера человека в его внешности, одежде, повадках, позах, жестах, имени, манере говорить, в обстановке, которая его окружает, в людях, которые с ним связаны. Индивидуализация образа при помощи лейтмотива сказывается в какой-либо излюбленной привычке (бесправный и безмолвный мистер Джеллиби, муж весьма просвещенной и равнодушной к делам семейным филантропической деятельницы, неизменно прислоняется головой к стене в своем неуютном доме), в деталях портрета (черные тона в одежде Талкингхорна или Воулса), часто свидетельствует о профессии человека (мешок с юридическими документами, который таскает Воулс, военная выправка отставного сержанта Джорджа) и т. д. Диккенс может расширить лейтмотив, как свойство не одного персонажа, но определенной категории лиц. Например, выставленный вперед «толстый указательный палец» сыщика Баккета, деталь многозначительная, символ карающего правосудия, роднит этого блюстителя порядка с его предшественником и прообразом инспектором Уилдом из рассказа «Сыскная полиция». Охарактеризовать героя можно его именем: великосветский любитель конного спорта прозывается Бобом Стойло, а паразиты-ростовщики — мелкими сорняками (small weeds).

Лейтмотив в юмористике раннего Диккенса многим обязан английскому роману XVIII века и низовому английскому театру. Создавая разного рода смешных чудаков, молодой Диккенс близок к Смоллету, Стерну или комику варьете Мэтьюзу. В своей сатире 40-х годов Диккенс делает этот принцип значительно более разнообразным и универсальным. Лейтмотив тяготеет к метафоре (пресловутая «холодность» надменного дельца Домби, который замораживает все кругом) или к метонимии, где часть заменяет целое; облик черствого неласкового отца, как он запечатлелся в сознании маленькой Флоренс, сводится лишь к отдельным деталям его одежды, которые больше всего запомнились ребенку: «...синий фрак и жесткий белый галстук вместе с парой скрипящих сапог и очень громко тикающими часами воплощали ее представление об отце».

Смелое применение гротеска в сатире Диккенса

приводит к тому, что отдельные черты внешности или одежды персонажа как бы оживают, обретают дар речи. В их голосе слышны интонации хозяина, его фразеология. «Даже шея его выглядела добродетельной», — пишет Диккенс о лицемере Пекснифе («Мартин Чезлвит»), ибо, поясняет писатель, «эта шея была у всех на виду... Эта шея как будто говорила, предстательствуя за мистера Пекснифа: «Никакого обмана тут нет, леди и джентльмены, все исполнено мира и священного спокойствия». То же говорили и волосы, то же говорили и его манеры, мягкие и вкрадчивые. Словом, даже его строгий черный костюм, даже его вдовство, даже болтающийся на ленте двойной лорнет — все устремлялось к одной и той же цели и громко вопияло: «Воззрите на добродетельного мистера Пекснифа!» А у филантропа Куэйля в «Холодном доме» волосы «готовы вырваться из головы в ненасытной жажде благотворительности».

Самостоятельность гротескного лейтмотива, отождествляемого с самим персонажем, столь распространенная в сатире зрелого Диккенса, восходит не только к традиции романа XVIII века, но еще в большей мере к искусству романтиков¹. Для Гофмана в хаотичном, лишенном смысла и порядка мире буржуазной обыденности не только вещи становятся враждебными человеку, но даже части его тела обретают некую автономию. Так, в повести «Выбор невесты» какой-то таинственный незнакомец, воспользовавшись ночной тьмой, похищает ноги тайного канцлерского секретаря Тусмана. Когда пострадавший кричит: «Караул!», вор возвращается и бросает Тусману обе его ноги «прямо в лицо»². Однако подобного рода фантастические приключения героев Гофмана еще не обладают той полнотой сатирического обобщения, которое получают сходные мотивы и эпизоды в творчестве основоположников критическо-

¹ См. очень интересные наблюдения Н. Я. Берковского над стилем Гофмана. В повести «Состязание певцов» мейстер Клингсор запирает в шкафу своего автоматического писца, как только тот закончил свою работу. «Таким образом, — замечает Н. Я. Берковский, — писец воочию превращается в письменную принадлежность, то есть в свою идею». Вступительная статья к книге: Э.-Т.-А. Гофман, Новеллы и повести, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 74.

² См. указанную статью Берковского, стр. 74. Однако в ней ошибочно названа сказка «Королевская невеста».

го реализма, близких по своей манере к поэтике романтиков. (Наиболее известный пример — гениальный гоголевский «Нос».)

Такие гротескные сатирические образы зрелого Диккенса, как «зубы» хищного Каркера, управляющего Домби, или «бюст» жены финансиста Мердла, лишены какого-либо налета фантастики, которая в данном случае, по удачному замечанию Ю. Манна о позднем творчестве Гоголя, «ушла в стиль»¹, не обретают самостоятельности знаменитого носа майора Ковалева; они не существуют, отделившись от своего владельца, и не становятся его двойниками. В соответствии с особенностями поэтики Диккенса автономность, обособление гротескного лейтмотива приводит к замене им самого персонажа. «Зубы» успешно функционируют в конторе и могут даже ездить верхом. А «бесчувственный пышный бюст», вытеснивший самое миссис Мердл, исправно выполняет свою основную социальную задачу — служить выставкой приобретенных мужем ювелирных изделий и привлекать к его богатству внимание общества. В «Холодном доме» та же автономия, как мы уже видели, присуща деталям одежды Воулса или адвокатов Канцлерского суда.

Своеобразие комических героев Диккенса в значительной мере определяется особенностями их речи. Еще в 40-е годы прошлого века критика обратила внимание на то, что «первые слова, которые произносит персонаж (у Диккенса) становятся лейтмотивом его характера». В языке героев повторяются те же слова, обороты, остаются неизменным строй их мысли и принципы ее выражения. Снегсби будет постоянно покашливать и ссылаться на свою грозную «крошечку-женушку», Бегнет восхвалять свою «старуху», бабка Смоллуид кричать подобно попугаю, а старый щеголь и франт Тарвидроп неукоснительно твердить о правилах «хорошего тона».

Речь героев выдает их профессию. Кавалерист Джордж всегда рад вставить в свой рассказ военное словечко, бывший артиллерист, ныне музыкант Бегнет «выпаливает короткие фразы наподобие фагота», а клерк Гаппи озадачит Эстер, когда попытается объ-

¹ Ю. Манн, Фантастическое и реальное у Гоголя.— «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 124.

ясниться ей в любви при посредстве лишь юридической терминологии.

По сравнению со своими предшественниками и современниками Диккенс значительно расширил сферу применения иноязычных слов и оборотов, особенно галлицизмов. Он с блеском разнообразит такой традиционный комический ход, как искажение иностранной речи невеждой или недоучкой. В «Холодном доме» пьянчужка Джоблинг, язык которого заплетается так же, как и его мысли, почитая себя культурным человеком, безбожно коверкает французские слова и фразы.

В романах 50-х годов, где действующими лицами часто становятся французы (Риго-Бландуа в «Крошке Доррит», служанка леди Дедлок мадемуазель Ортанс), Диккенс создает своеобразный конгломерат англо-французского языка, в котором английские слова не искажаются, прямые заимствования или калька с французского не играют сколько-нибудь существенной роли, но вся система выражения мысли звучит непривычно для слуха англичанина. И хотя мадемуазель Ортанс, утверждает, что говорит по-английски почти как англичанка, мы не можем отрешиться от впечатления, что она иностранка; как бы правильно ни строились ее фразы, в них угадываются законы французского синтаксиса.

С годами сопоставление английской и французской речи становится для Диккенса средством более значительного сатирического обобщения. Так, французский язык виртуозно влетается в разговор Подснепа с иностранным гостем. В данном случае все формы передачи иноязычной речи (вкрапленные в диалог отдельные французские слова, перевод их на английский, калька с французского и т. д.) характеризуют прежде всего не гостя, но чванливого и самодовольного хозяина, который снисходительно приспособливается к «неанглийской» речи своего собеседника и превращает лингвистический экскурс в пропаганду британской исключительности.

Официальная речь (парламентская, деловая, юридическая, религиозная и т. д.) чаще всего воплощает у Диккенса враждебное человеку начало.

«Нудное судоговорение» в ведомстве лорда-канцлера способно сломить сопротивление любого строптивного истца, стремящегося предъявить претензии по своему

делу или добиться его решения. Стряпчие Воулс или Велеречивый Кендж сокрушают юридическими терминами и доводами своих клиентов, подавляют в них волю, разум, способность оградить свои интересы от посягательства закона.

Плохи всякий жаргон и манерность, писал Диккенс, но худшую их разновидность можно встретить в «сектантской молельне или в палате общин», среди проповедников или политических демагогов.

Пустопорожнее парламентское словопрение высмеивается в двенадцатой главе «Холодного дома», когда милорд Будл и почтенный Уильям Баффи на все лады обсуждают проблему, почему «страна потерпела крушение, погибла, рассыпалась в прах...».

Своеобразный английский вариант Тартюфа, святоша Чедбенд, имя которого стало нарицательным, обозначая елейного лицемера, запоминается прежде всего своей манерой витийствовать, которая настолько противоречит элементарной логике и здравому смыслу, что вызывает забавные недоразумения или наводит на горькие раздумья.

Чедбенд не просто разит растерявшихся слушателей искаженными библейскими цитатами или популярными изречениями. В его многословных поучениях в утрированной гротескной форме воспроизводятся нехитрые ораторские приемы методистских проповедников.

«Друзья мои, — проповедует Чедбенд в доме своей новообращенной почитательницы миссис Снегсби. — Что есть мир? Есть ли это война? Нет. Есть ли это борьба? Нет. Есть ли это состояние прелестное и тихое, и прекрасное и приятное, и безмятежное и радостное? О да!» Или: «Что зрим мы ныне расставленное перед нами? Угощение. Нуждаемся ли мы в угощении, друзья мои? Нуждаемся. А почему мы нуждаемся в угощении, друзья мои? Потому что мы смертны, потому что мы грешны, потому что мы принадлежим земле, потому что мы не принадлежим воздуху. Можем ли мы летать, друзья мои? Не можем. Почему не можем мы летать, друзья мои?»

В словоизвержениях Чедбенда вопросы и ответы, чередуясь друг с другом, «как ступеньки лестницы», являют собой некое замкнутое целое и не рассчитаны на вмешательство слушателей. Однако бесхитростному

Снегсби не ведомы ораторские ухищрения гостя, он по простоте душевной полагает, что каждый вопрос требует ответа, и подает совершенно естественную реплику: «Крыльев нет». Непроизвольная реакция нормального человека создает непредвиденную заминку в разглагольствованиях «златоуста».

В характеристике Чедбенда Диккенсу служат экспрессивные свойства многозначности слов в английском языке.

Например, слово «vessel» имеет в английском языке два значения: сосуд и корабль. Первое значение слова — религиозного происхождения, его ввели в обиход протестантские проповедники (выражение «сосуд гнева» и др.). Диккенс неизменно сохраняет это слово (в первом его значении) в поучениях святош различных мастей или в авторском рассказе о них.

Но когда проповедник Чедбенд постоянно именуется себя, в соответствии со штампами елейного красноречия, «сосудом», автор вспоминает и другое значение того же слова «корабль», «судно». «Мистер Чедбенд очень любит называть себя и устно и письменно «сосудом», но иные непосвященные, спутав это наименование со словом «судно», порой ошибочно принимают его за человека, имеющего какое-то отношение к мореплаванию, хотя он и выдает себя за священнослужителя».

О том, как Чедбенд вербует своих последовательниц, повествуется языком навигации. «Миссис Снегсби лишь с недавнего времени поплыла вверх по течению на буксире у Чедбенда, — это первоклассное судно привлекло ее внимание, когда ей от летнего зноя кровь слегка бросилась в голову». Но первое значение слова (сосуд) время от времени дает о себе знать. Чедбенд, поедающий различные яства за столом у своей новоиспеченной поклонницы, это «сосуд поглощающий», «сосуд пожирающий», и «отлично умеет обращаться не только с духовным оружием, но и такими материальными орудиями, как нож и вилка». Энергично наполняющий свою утробу-сосуд Чедбенд теперь уже целый перегонный завод по производству сала или крупная фабрика, набивающая свои склады: «Превращение всякого рода пицци в жир... — процесс, столь привычный для этого образцового сосуда, что, когда мистер Чедбенд приступает к еде и питью, его можно уподобить большому

салотопенному заводу или крупной фабрике, производящей ворвань для оптовой продажи. В этот вечер... «завод» работает столь энергично, что, когда работа заканчивается, склад оказывается битком набитым».

Здесь везде Диккенс как бы балансирует на грани двух значений слова (наполняющийся жиром сосуд, который гиперболизуется до размеров целого салоперегонного завода, и судно, которое тоже может поглощать топливо — жир). В дальнейшем берет верх морская терминология, окончательно закрепляя за Чедбэндом метафору корабля: «Судно Чедбэнд, занятое только производством жиров, сидит на мели и ждет отплытия» (курсив мой. — М. Н.). Оттесняется на задний план поначалу основное для проповедника значение слова «сосуд» с его религиозно-ханжеским оттенком.

Но и в том и в другом случае созданная Диккенсом развернутая метафора образно раскрывает главное в характере Чедбэнда: его елейность и неумное обжорство, что сперва было лишь бегло намечено при описании его внешности: «Здоровенный мужчина с желтым лицом, расплывшимся в елейной улыбке, и такой тучный, что кажется налитым ворванью».

В авторском повествовании о ханжах и святошах постоянно присутствует религиозная фразеология, и привычные, застывшие, примелькавшиеся выражения часто оживают под воздействием лукавого юмора Диккенса.

Подневольное существование страдающего от семейного гнета слабовольного мистера Снегсби находит отражение в неожиданной интерпретации хорошо знакомых каждому англичанину формулировок свадебного обряда, согласно которому «будут оба одна плоть», а жена, «прилепившись к мужу», ныне «плоть от плоти его, кость от кости его».

Комическое единство «счастливой» четы Снегсби выражается не только в том, что они представляют единую кость и плоть, но и один голос. «Мистер и миссис Снегсби не только одна кость и плоть, но, как полагают соседи, также один голос. Голос как будто принадлежит только миссис Снегсби». Когда же миссис Снегсби идет по пятам своего мужа, выслеживая его, к единству плоти и кости присоединяется единая тень: «Кость от кости его, плоть от плоти его, тень от тени его».

На протяжении всей своей жизни Диккенс был

неутомимым организатором и участником многих благотворительных начинаний. Деятельную помощь ближним всегда посильно оказывают положительные герои Диккенса, в том числе и в «Холодном доме». Но лживость буржуазной филантропии, спекулирование такими понятиями, как любовь к человеку, неизменно вызывала гнев писателя. Первым эскизом «телескопического» филантропа, озабоченного судьбами не нуждающихся в его опеке дальних и не видящего действительных горестей ближних, был велеречивый миссионер из раннего очерка «Дамские общества», который под восторженные овации доводит до сведения приходских патронесс якобы подлинное суждение негров Вест-Индии о благотворительных обществах.

В своем нелелом стремлении «облагодетельствовать» далекие африканские племена благотворительница миссис Джеллиби достигает почти маниакальной одержимости, отличающей разве что героев Бальзака. Блуждая во тьме своих филантропических начинаний, она, подобно Крку, становится как бы другой пародийной параллелью лорда-канцлера. Ее никчемная деятельность столь же окутана туманом, как и Канцлерский суд, а улица, где она обитает, «похожа на длинную цистерну, до краев наполненную туманом».

Бессмысленная деятельность миссис Джеллиби предстает в грустно-комическом обрамлении ее семейных неурядиц. Заброшен и запущен ее дом, дети ходят грязными, оборванными. Оставленные без надзора, они вечно падают, щеголяют синяками и шишками, выдергивают из кресел конский волос, жуют его и давятся. Обширная деловая корреспонденция миссис Джеллиби отрицательно отражается на пищеварении ее близких: в кушаньях, которые подают у нее за столом, в качестве своеобразной приправы плавают конверты только что полученных и прочитанных за обедом писем.

Поначалу располагает к себе нахлебник Джарндиса веселый и обходительный Скимпол. Его остроумие и непосредственность восхищают юных героев романа. Ричард и Ада поддаются обаянию Скимпола, и даже строгая Эстер признается, что «чуть в него не влюбилась». Можно подумать, что перед нами очередная разновидность милого, не приспособленного к жизни диккенсовского чудака, которого берет под свою защиту

эксцентричный богач, как, например, Бетси Тротвуд опекает мистера Дика в предшествующем романе Диккенса.

Забавный, нелепый, иногда поврежденный разумом, но неизменно младенчески чистый душой, добрый и отзывчивый, герой этот пришел к раннему Диккенсу еще от Стерна. Человечность такого чудака обычно противопоставлялась эгоизму, корысти, бездушию буржуазных обывателей.

Скимпол тоже — «сущий младенец», как полагают окружающие и как он сам любит аттестовать себя. Он молодежав не по годам и напоминает «скорее преждевременно постаревшего молодого человека, чем хорошо сохранившегося старика». Но ребячливость Скимпола показная, его «наивность» и «неопытность» говорят о холодном расчете и ловком притворстве. Постоянное напоминание о том, что он не умеет считать деньги, не различает «фунты, шиллинги, пенсы», оборачивается в конце концов денежной нечистоплотностью. Скимпол охотно разрешает другим содержать себя или оплачивать свои долги. Он ищет богатых покровителей и кокетливо признается: «К чему сожалеть, что я так и остался сущим ребенком, если мать-природа взамен наделила меня даром ценить практическую мудрость своих избранников?» (Не вошедший в окончательное издание черновой фрагмент из пятой главы.) За небольшое вознаграждение он сводит Воулса с Ричардом или тайно выдает больного Джо полицейскому сыщику. Сообщая об этом гнусном поступке, Скимпол «шаловливо» подгоняет свой рассказ под известную детскую прибаутку «Дом, который построил Джек». «Вот человек, который спрашивает о мальчике, приведенном в дом и уложенном на кровать в состоянии, которое мне очень не нравится. Вот банкнот, предложенный человеком, который спрашивает о мальчике, приведенном в дом и уложенном на кровать в состоянии, которое мне очень не нравится. Вот Скимпол, который принимает банкнот» и т. д.

Итак, в «Холодном доме» забавный чудака стал фигурой сатирической. И литературная генеалогия здесь иная. Кое-чем Скимпол обязан философской повести французского Просвещения. Сибаритство и циничное себялюбие роднят его с героем повести Дидро «Племянник Рамо». А постоянная готовность признать ра-

зумным существующий порядок вещей превращает его в своеобразную разновидность знаменитого Панглоса из повести Вольтера «Кандид». В то время как для самого Диккенса в «Холодном доме» мир представляется страшным образцом дисгармонии, воплощением противоречий, Скимпол принимает и оправдывает решительно все: деятельность Канцлерского суда, социальное неравенство (одних он уподобляет трудолюбивым пчелам, которым предназначено трудиться самой природой, а других — праздным и беззаботным трутням). Ради красоты пейзажа он готов мириться с рабами на американских плантациях. Знатный титул баронета Дедлока вызывает у Скимпола прилив восторга и угодливости; он почтительно расшаркивается перед полицейским сыщиком Баккетом, воплощающим закон и порядок: «Скимпол считает необходимым уважать Баккета для поддержания общественного строя. Государство настоятельно требует от него доверять Баккету. И он доверяет».

Баронет Лестер Дедлок — один из центральных сатирических персонажей «Холодного дома». Возможным его прообразом был краснолицый помещик из повести «Колокола», неизменно восхвалявший «доброе старое время» с упорством белки, которая кружится на месте в своем колесе.

Диккенс, по своему обыкновению, концентрирует наше внимание на ведущей черте характера сэра Лестера — его консерватизме, косности, фамильной гордости, как всегда, гипертрофируя ее. Сэр Лестер так высокомерен, его аристократическое чванство столь велико, что он с гордостью «отдает свои родовые ноги на растерзание родовому недугу», ибо «подагрой страдали все Дедлоки по мужской линии». Можно подумать, что «он держит свой титул и состояние на условиях этой феодальной повинности». Лейтмотив характера персонажа, как обычно у Диккенса, тяготеет к метафоре (скованный подагрой, сэр Лестер закаменел и в своей политической и жизненной философии) и к ее реализации (разбитый параличом, баронет Дедлок становится вовсе неподвижным). Весьма многозначительна его фамилия (dead-lock — тупик, безвыходное положение), указывающая на тот политический тупик, в который зашли консерваторы и их сторонник баронет Дедлок. Существующий порядок вещей, в том числе и Канц-

лерский суд, для сэра Лестера незыблем, он поощряет предвыборную возню дудлей и кудлей и согласен разделить их «необходимые расходы», которые в народе называются попросту «подкупом» и «взятками». Сэр Лестер опасается всяких изменений или реформ, во всем ему мерещится призрак Уота Тайлера, вождя крестьянского восстания XIV века, и это любимое при словье баронета повторяется с той же маниакальной убежденностью, как и призыв краснолицего джентльмена вернуть «канувший в прошлое золотой век».

И все же не только шарж или гротеск становятся ведущими принципами Диккенса-сатирика при обрисовке сэра Лестера Дедлока, как и ряда других отрицательных персонажей романа. Сам лорд-канцлер, например, вовсе не карикатурен. Это обычный чиновник, учтивый, в меру доброжелательный, обходительный, проявляющий как будто даже некоторую заботу о своих подопечных. В обрисовке лорда-канцлера Диккенс отказывается от гиперболизации, которая сохраняется лишь для характеристики того ведомства, которое представляет лорд-канцлер, или его двойника — старьевщика Крука.

Адвокат Талкингхорн — весьма уважаемый, внешне корректный деловой человек. Воулс, не в пример прежним стряпчим у Диккенса, домовит, семействен, любит дочерей, заботится о престарелом отце. Если он безжалостный людоед в конторе, то лишь для того, чтобы обеспечить сносную жизнь своим близким.

Начиная с «Холодного дома» Диккенс все более настойчиво разграничивает официальную (то есть бездушную и жестокую) деятельность стряпчих, или законников, и их частную жизнь, в которой они могут позволить себе благодущие и семейные добродетели. (Эта мысль наиболее последовательно проводится в «Больших надеждах».) Здесь Диккенс — непосредственный предшественник сатиры Б. Шоу в «Неприятных пьесах», где, как известно, госпожа Уоррен может быть одновременно любящей матерью и разумно извлекать доходы из содержания целого концертного публичного дома («Профессия госпожи Уоррен».)

В «Холодном доме» Диккенс старается избежать прямолинейных выводов, раскрывает перед читателем все более сложные психологические и этические жизненные ситуации.

Кажется, что может быть хуже полицейского сыщика? Однако маленький винтик судебной машины агент Неккет добросовестно выполняет «неблагородное свое занятие». И хоть «Неккет делал лишь то, что должен был делать», не только он, но и его малые дети окружены презрением соседей, а самоотверженная Чарли, заменившая мать, а после смерти Неккета и отца брату и сестренке, должна мириться с кличкой «дочь шпиика».

Полицейский инспектор Баккет—сыщик не только добросовестный, но по-своему и талантливый,—когда он не на страже интересов закона, прямо-таки свойский парень. В гостях у Бегнетов он мил, приветлив, обходителен, хотя пришел к ним, чтобы забрать их друга Джорджа. Он приложил множество усилий и выдумки, чтобы выследить и задержать Гридли, «преступника», оскорбившего закон. Но так как его жертва при смерти, Баккет может теперь позволить себе и грубоватое дружелюбие, и фамильярную шутку, и даже какие-то проблески человечности.

С годами Диккенс стремился к большей сложности в обрисовке характеров, в том числе и сатирических. В характеристике баронета Дедлока, как и ранее в образе коммерсанта Домби, Диккенс избегает прямолинейности, вводит читателя в мир переживаний своего героя, оставляет ему некие субъективно положительные качества. Черствый делец Домби может искренне скорбеть о смерти сына. Во время банкротства фирмы Домби остается честным, хочет сохранить свое доброе имя и человеческое достоинство.

Далеко не все читатели Диккенса приняли финал «Домби и сына» — Домби и дочь, когда нравственно воскресший и преображенный герой стал достойным любви самоотверженной Флоренс. Конечно, это мало убедительно. Но согласно социальной философии Диккенса Домби мог обрести человечность только после разоренья, крушения своей фирмы, после позора банкротства и нищеты.

Нечто аналогичное происходит и с Лестером Дедлоком. Этот высокомерный и чванный аристократ, больше всего на свете почитавший свою фамильную гордость, после бесчестья, после позора, после того как имя его втоптано в грязь, а сам он сломлен горем и прикован к постели тяжелой болезнью, сохраняет рыцарскую

верность жене. Его любовь выше мнения света, выше общепринятых представлений и предрассудков. Скандальное прошлое леди Дедлок он отвергает как «недоумение» и ждет ее возвращения великодушно и преданно. Душевное благородство, на которое способен сэр Лестер в часы испытания, открывает в нем подлинно человеческое, и, что особенно важно для демократизма Диккенса, «высокородный джентльмен» может подняться на ту же нравственную высоту, что и «простой ремесленник».

Поэтому в конце романа сэр Лестер воспринимается не как тупой консерватор и реакционный политический деятель, каким он, разумеется, остался, хотя практически и оказался вне интриг и возни своих единомышленников, но как «упавший с высоты своего былого величия» жалкий немощный старик, которого преданно опекают добрейшая миссис Раунсуэлл и ее сын Джордж и который, по мысли Диккенса, должен будить в читателях такое же сочувствие, как и просветленный и преобразенный Домби.

О необходимости иного, более сложного изображения сатирических персонажей говорится в статье: «Новые марионетки вместо старых», помещенной в «Домашнем чтении» в 1859 году. Обращаясь ко многим устойчивым традиционным сатирическим типам английского романа, главный редактор журнала в значительной мере самокритичен. Жизнь вносит поправки в ставшие уже устойчивыми схемы; необходимы иные средства осмеяния; ростовщика, например, следует показать не как внешне отталкивающую гротескную фигуру, а под видом добропорядочного буржуа. «Мы обычно помещали его в грязной конторе, которую в жизни не видели, окружали его пергаментными бумагами и ветхой мебелью, которая была ему ни к чему. Мы изображали его старым, загадочным и алчным... суровым и угрюмым». А всамделишный ростовщик в жизни — «плотный, веселый, вежливый, вполне воспитанный светский человек, а не какой-то мрачный отшельник. Он отец семьи, любящий сын, самый примерный муж. Как деловой человек, он всегда на высоте. Живет он в хорошем доме, всегда чисто выбрит, в свежей рубашке с алмазными запонками. Иногда он не прочь блеснуть серебром за обедом или драгоцен-

ностями на жене и дочерях в опере... Принимайте его со всеми его добродетелями и пороками, все же он-то и является настоящим ростовщиком, а старую марионетку надо сдать в архив...». К тому же этот жизнерадостный человек, хороший семьянин и приятный собеседник, отдает деньги в рост под процент, который и не снился прежнему, мрачному. А супруга его, подобно знаменитому бюсту миссис Мердл, будет демонстрировать драгоценности в общественных местах для вящего процветания фирмы мужа.

Среди прочих устойчивых типов в статье пересматривается и традиционная фигура твердолобого тори, землевладельца и дворянина, непременно краснолицего (как поборник доброго старого времени в «Колоколах»), «непременно страдающего подагрой» (как сэр Лестер Дедлок). Его «неизменно награждали забавным именем Уодль или Гобль» (вспомним Тудля, Нудля и т. д. в окружении сэра Лестера). Все это в качестве сатирических приемов уже неэффективно. «Подагра делала его лишь забавнее... а чем более раздражительным и краснорожим он становился, тем более был он беспомощен».

В 50-е годы Диккенс ищет иных путей изображения злого начала в человеке, которое перестает рассматриваться как абстрактно-моральная категория, но все больше объясняется воздействием определенного социального организма.

Диккенс и раньше не закрывал глаза на влияние среды и воспитания для формирования характеров и жизненных принципов самых омерзительных злодеев. «Воспитание Джонаса (Чезлвита. — М. Н.) было самое строгое и с колыбели имело в виду главным образом корысть. Первое слово, которое он научился складывать, было «деньги», а второе (когда он добрался до трехзначных слов) — «нажива». «Я никогда не сомневался в его низости, хитрости и озлобленности, — говорит об Урии Гипе Дэвид Копперфилд, — но тут я впервые понял, какой неумолимой, мстительной и подлой может стать натура человека, которую так долго, с самых ранних лет подавляли».

Принцип этот становится ведущим при характеристике более объемных и многогранных отрицательных героев зрелого и позднего Диккенса.

Уильям Доррит неразрывно связан с долговой

тюрьмой Маршалси, старейшим узником которой он является. Это неплохой от природы, но слабовольный человек. Тюрьма выявила худшие черты его характера и закрепила их. Доррит тщеславен и эгоистичен. Его наивная самовлюбленность и эгоцентризм выросли на благоприятной почве, они питаются благосклонным сочувствием обитателей Маршалси и преданной любовью дочери. Облывая Доррита, Диккенс не забывает, почему он стал таким. Жалким хвастовством Доррит скрывает свое отчаяние, смехотворная мания величия помогает ему закрывать глаза на свое унижительное положение.

Для обрисовки сложных характеров, подобных Дорриту, Диккенсу уже недостаточно одного лейтмотива. Их станет больше, они будут применяться более разнообразно, дополняя и развивая друг друга.

Первое, что бросается в глаза в облике Доррита, это «мягкие безвольные руки», которые в дальнейшем всегда будут выдавать его душевное волнение, стыд или стремление к самоутверждению, когда он принимает подавание, уговаривает дочь принести ему еще одну жертву или «величественным мановением руки» требует к себе внимания и уважения.

Так изображается внутренняя жизнь героя, его совесть. Основным же лейтмотивом характера Доррита, арестанта долговой тюрьмы, станут тени Маршалси, которые легли на его судьбу, определили его моральное падение, ибо душа Доррита «насквозь пропитана гнилью тюремной жизни», «отравлена ее воздухом».

Диккенс внимательно изучает характер Хэдстона («Наш общий друг»), чтобы установить, что привело этого человека к преступлению. В описании внешности Хэдстона есть что-то от аналитических портретов Бальзака. Подобно своему современнику, Диккенс пытается угадать в чертах лица своего героя обстоятельства, которые сформировали его характер, объяснить его прошлое и предсказать будущее. С трудом выбившись в люди, Хэдстон дорожит своим положением школьного учителя, но неуверен в себе. У него «озабоченный взгляд» и «недоверчивый вид, точно он был всегда начеку. Тревожное выражение не сходило с его лица. Это лицо говорило о негибком и вялом от природы уме, который с великим трудом завоевывал поставленную перед собой цель и, завоевав ее, цепко держался за до-

стигнутое». Добытые нелегким трудом знания — предмет не только гордости, но и постоянной заботы Хэдстона. «Голова его представляла собою кладовую механически приобретенных сведений», и «он, казалось, всегда дрожал, как бы что не пропало из его умственно-товарного склада, и в целях предосторожности все время производил переучет».

В данном случае Диккенс не поддается соблазну превратить повторяющийся образ (школьный учитель — склад, где все время производится переучет товаров-знаний из опасения возможной ревизии) в привычную метафору-лейтмотив, которая стала бы определяющей в обрисовке педагога-самоучки. Диккенс сознательно ограничивает свое воображение, не дает метафоре разрастись, подчиняет ее лишь одной задаче — более точно осветить социальную биографию Хэдстона, объяснить лишь одну из черт его характера — вечную неуверенность в себе, что скажется в его последующем поведении. Лейтмотивом же Хэдстона станет его внешняя респектабельность, пристойность его строгой одежды и корректность поведения, так же соответствующие глубоко спрятанным в душе буреваяющим его и до времени подавляемым страстям. И если можно до какой-то степени рассматривать Хэдстона как этюд позднего Диккенса о лицемерии, оно воспринимается не как некая моральная аномалия, но как следствие тех не отвечающих природным задаткам человека жизненных условий, в которых сформировался его характер.

Г Е Р О И Д О Б Р Ы Е

А как же Диккенс-юморист? Где хорошие, скромные люди, смешные, но неизменно добрые и трогательные, которых обычно называют «диккенсовскими» героями? Есть ли они в «Холодном доме»?

Их, пожалуй, не так уж много. Юмор здесь — удел главным образом второстепенных персонажей. Таковы тишайший и кротчайший мистер Джеллиби, вечно перепачканная чернилами его дочь Кедди, бессменный секретарь своей деловой матери; помощник Джорджа Фил; служанка Снегсби Гуся и некоторые другие.

Семья Бегнетов — настоящий хорошо слаженный

дружный «ансамбль», где согласно звучат и фаяот и флейта, но первая скрипка, несомненно, принадлежит «старухе», доброй, разумной и энергичной миссис Бегнет, которая управляет семьей и мужем, но тактично позволяет последнему воспринимать советы жены как его собственное мнение и считать себя хозяином дома: «Надо же соблюдать дисциплину». Это — разновидность столь часто встречающегося у Диккенса матриархата, но рассматриваемого в данном случае, в отличие, скажем, от четы Снегсби, добродушно-юмористически.

Горничная Эстер Чарли — истинно диккенсовская героиня. Она из породы рано повзрослевших маленьких домовитых хозяйшек, которые — сами еще девочки — самоотверженно опекают других: старого отца, как Эми Доррит («Крошка Доррит»), деда — Нелл Трент («Лавка древностей»). Их стихия — забота о близких, трогательный, деятельный альтруизм. Чарли заменила мать, а затем отца и кормильца рано осиротевшим сестре и брату. Она — храбрая, самоотверженная и трудолюбивая девочка, которая мужественно встречает все невзгоды и старается не вешать носа. Всякая работа у нее спорится, но вот не дается учение. Перо оживает в ее руке «как бы для озорства», портится, кривится, останавливается, брызгает чернилами и, «словно осел под седлом», шарахается из стороны в сторону. А коварная буква «О» принимает форму то квадрата, то треугольника, то груши.

Хорошие люди у Диккенса часто эксцентричны. Таков шумный и громогласный, с большой головой и седой гривой помещик Бойторн, неукротимый и неистовый в своем гневе против соседа по имени Дедлока из-за спорной тропинки между их землями. На самом же деле он — добродушнейший человек, и когда сэр Лестер тяжело заболел, Бойторн уже для виду продолжает свои с ним распри, чтобы поддержать в соседе боевой дух и «гордую непреклонность».

Несомненно, эксцентричен и хозяин Холодного дома Джарндис, дурные настроения которого всегда ассоциируются с восточным ветром, а его любимая комната, куда он прячется, когда его одолевают невеселые мысли, называется «Брюзжалней».

Мистер Джарндис как будто во всем напоминает прежних добрых чудаковатых богачей у Диккенса:

братьев Чирибл («Николас Никльби»), мистера Браунлоу («Оливер Твист»), Бетси Тротвуд («Дэвид Копперфилд»). Это — состоятельный буржуа на покое, человек сердечный, отзывчивый, готовый прийти на выручку тем, кто просит о помощи, — истинный филантроп, не в пример филантропам лживым и лицемерным (подобно миссис Джеллиби, миссис Пардигл и др.).

Но если раньше Диккенс питал еще надежду, что деньги в руках хорошего человека могут многое исправить в мире, со временем эта иллюзия молодого писателя значительно потускнела, а в «Холодном доме» Диккенс близок к признанию ее несостоятельности.

Когда мы обращаемся к Джарндису, естественно возникает ассоциация и с популярнейшим юмористическим героем первого романа Диккенса. Впервые после «Записок Пиквикского клуба» в центре романа оказывается окруживший себя молодыми друзьями пожилой одинокий человек. Джарндис собирает в Холодном доме подопечных Канцлерского суда, своих дальних родственников Ричарда и Аду, безродную бесприданницу Эстер. Джарндис заботится о счастье своих друзей, старается направить их, помочь им найти свою дорогу в жизни. Он воспитывает их и на отрицательных примерах: они посещают Канцлерский суд, оказываются в доме миссис Джеллиби, принимают участие в некоторых филантропических начинаниях миссис Пардигл (истинную цену этим дамам Джарндис знает лучше, чем кто-либо).

В маленький мирок Холодного дома входят впоследствии другие хорошие люди: Аллен Вудкорт, Чарли. Холодный дом становится как бы оазисом дружбы, человечности в мире зла, насилия и неправды. Но обитатели Холодного дома меньше всего борцы. Они скорее спасаются от жизни за стенами своей маленькой крепости. Их покой и счастье весьма призрачны и непрочны. Холодный дом как оплот добра не может противостоять могуществу Канцлерского суда. Джарндис лишь казнит крючкотворство неправедных судей в гневных обличительных тирадах, произносимых в интимном кругу, да пытается уговорить своих юных друзей последовать своему примеру: «твердо держаться за пределами порочного круга» и попросту игнорировать зловредный процесс, погубивший столь многих

в их семье. Но стоит Ричарду покинуть пределы Холодного дома, как он становится добычей Канцлерского суда, и Джарндис бессилен его спасти, как не может он облегчить горе Ады, предотвратить несчастья, которые настигают Эстер. Положительный герой романа, в отличие от прежних героев Диккенса, чрезвычайно ограничен в своем стремлении творить добро и лишен всякой возможности исправлять зло.

Холодному дому недостает единства и взаимопонимания, свойственных веселому содружеству пиквикстов. Товарищ и наставник молодежи, Джарндис, в отличие от Пиквика, не располагает непреложностью его авторитета у своих подопечных. Он теряет доверие Ричарда. Процесс воздвигает стену непонимания, отчуждения между Джарндисом и его юным другом. Не везет ему и в любви. Долгие годы Джарндис видит в Эстер будущую хозяйку Холодного дома. Эстер почитает своего опекуна, даже восхищается им, но единства чувств и мыслей им не дано.

Не в пример обаятельному, по-детски простодушному и наивному Пиквику, Джарндис — трезво мыслящий человек.

Диккенс теперь все больше стремится сделать своих добрых героев выразителями авторских идей и чувств. В восьмой главе «Холодного дома» Джарндис взволнованно и гневно говорит о том, что издержки на процесс, оплата юристов, то есть содержание бюрократического аппарата Канцлерского суда оплачиваются нищетой народа, лишениями детей и т. д. А в заметках к шестнадцатой главе романа «В Одиноком Томе», где должна была идти речь о лондонских трущобах, Диккенс вспомнил своего героя и сослался на него. Одинокий Том был «разоренной собственностью в процессе Джарндиса против Джарндиса, что уже ранее раскрыл мистер Джарндис».

Выступления автора и положительного героя как бы уравниваются в правах и по значительности высказываемых положений, и по форме их передачи. Близость идейная влечет за собой сходные средства выражения.

Резкий выпад Джарндиса напоминает стиль авторских отступлений «Холодного дома»: сочетание иронии и гневного сарказма, многочисленные повторы, нагромождение и перечисление сходных понятий, что приво-

дит к абсурду; здесь мы находим и диккенсовскую игру слов, жонглирование созвучиями и т. д. Как и в авторской речи, саркастические замечания переходят в патетическую тираду, что неизбежно приводит к разностильности монолога, колебаниям от причудливого гротеска до поэтически и риторически организованной речи. «Мы, тяжущиеся, то и дело появляемся и удаляемся, присягаем и запрашиваем, представляем свои документы и оспариваем чужие, аргументируем, прикладываем печати, вносим предложения, ссылаемся на разные обстоятельства, докладываем, крутимся вокруг лорда-канцлера и всех его приспешников и на основании закона допляшемся до того, что и сами, и все у нас пойдет прахом...» К концу своей тирады Джарндис, совершенно в духе словотворчества самого Диккенса, сочиняет причудливое определение бюрократизма и волокиты Канцлерского суда: Парикатура. Но как возникла «Парикатура», откуда происходит зло, которое разрушает молодые жизни и губит все живое, ему неизвестно.

Воевать же с Канцлерским судом, бунтовать против закона отваживается в «Холодном доме» лишь один человек, да и то безумец. Это — фермер Гридли, когда-то добрый и мирный труженик, разоренный бессмысленной тяжбой, доведенный до отчаяния и бешенства волокитой, полицейской травлей. Гридли вступил в неравный бой и погибает. А Джарндис лишь сочувственно внимает мятежным речам Гридли, которые столь близки его собственным раздумьям, да провожает его в последний путь.

Джарндис добр и отзывчив, но его благотворительность, в отличие от необузданной и бездумной щедрости того же Пиквика, как-то расчетлива и рассудительна. Он не просто окажет помощь сиротам сыщика Неккета, но сперва наведет справки, насколько усердно и добросовестно тот выполнял свою работу, иными словами, заслужено ли это доброе даяние.

Его труднее провести, чем Пиквика или даже мистера Браунлоу; он, пожалуй, сознательно закрывает глаза на эгоизм и денежную нечистоплотность Скимпола, подкармливает его, оплачивает его долги. При всех своих дурных качествах, этот «старый младенец» хоть как-то оживляет унылую, размеренную жизнь Холод-

ного дома. Джарндис может позабавиться и глупостью Гаипи. Он разыгрывает его, якобы принимая всерьез сватовство тщеславного клерка к Эстер. Сама же Эстер, готовясь к свадьбе с опекуном, даже не помышляет о том, чтобы справиться ее шумно и радостно.

Да, положительные герои здесь грустные, одинокие, с ними как-то скучновато. Нет вокруг них той атмосферы праздника, которую так умел создавать Диккенс в своих ранних книгах. И если мы попадаем к торжественному застолью у Бегнетов, это всего лишь напоминание о былых веселых пирушках, за которыми коротали время прежние герои Диккенса. Да и кончается этот праздник невесело: приходом полицейского и арестом друга дома.

При всей симпатии к Джарндису, в «Холодном доме» Диккенс уже без всяких иллюзий оценивает возможности частной благотворительности. Но как бы ни был беспомощен добрый богач «Холодного дома», к каким бы скромным результатам ни приводили его начинания, Диккенс никогда не ставит их под сомнение. В одном же из последующих романов — в «Крошке Доррит» — богач-филантроп развенчивается, и Диккенс показывает обратную сторону его добрых дел. Добродушные, но ограниченные люди, Миглзы добры лишь наполовину по отношению к бедной сиротке, взятой в дом на двусмысленную роль полувоспитанницы-полуприслуги. Они не смогли и не захотели заменить ей родителей, сравнять ее со своей дочерью и тем навсегда ранили ее сердце. Глубоко оскорбительной кажется сиротке и данная ей, «точно собаке или кошке», весьма неблагозвучная кличка Тэттикорэм.

Таким образом, не только показная филантропия дам-патронесс из «Холодного дома», но и как будто искренние благодеяния могут породить горькую обиду и ожесточение.

Еще не угасшая вера Диккенса в буржуазную демократию рождает в «Холодном доме» и другую иллюзию практически полезной деятельности на благо общества.

Косной аристократии, трясине Канцлерского суда, рутине бюрократического государства противостоит просвещенный, демократически настроенный промышленник Раунсуэлл. Сын домоправительницы сэра Лестера, этот способный и энергичный человек сам про-

бил себе дорогу, добился богатства и положения. На выборах он обходит сэра Лестера и его ставленников. Во владениях Раунсуэлла — в противоположность мертвой неподвижности Чесни-Уолда — кипит жизнь, стучит паровой молот, слышится визг и лязг обрабатываемого железа. Аскетическое убранство его конторы — голые стены, голые окна, железная пыль вокруг да дым из высоких труб — свидетельствует о преданности хозяина делу. Даже именем своего сына, Уот, названного, возможно, в память знаменитого мятежника, промышленник бросает вызов баронету Дедлоку.

Однако увлечение Диккенса людьми буржуазной практики было недолгим. Возникнув однажды, эта иллюзия тотчас же исчезает. В следующем романе Диккенса, «Тяжелые времена», царство железа и дыма стало страшным городом Кокстауном, где гибнет все живое. А Раунсуэлла сменил фабрикант Баундерби, тоже человек деловой и процветающий, сам пробивший себе дорогу *self-made man*; только теперь он — выскочка, демагог и выжига. А мерилom оценки и осуждения Баундерби станут его взаимоотношения с теми, кто трудится на его фабрике, с «рабочими руками». Об их присутствии на заводе Раунсуэлла Диккенс упоминает лишь вскользь, увлеченный внешней стороной технического прогресса и не вникая в сущность капиталистического производства.

В «Холодном доме», в отличие от своего последующего романа, Диккенс не касается борьбы рабочих, он задерживает наше внимание лишь на их положении, на условиях их жизни. Изображая семью кирпичника, ставшую объектом лживой благотворительности миссис Пардигл и подлинного участия со стороны Эстер и Ады, Диккенс вовсе не идеализирует бедняков, не скрывает их грубости и озлобленности¹. Желая выдворить непро-

¹ Еще в начале 40-х годов искренний почитатель Диккенса будущий великий поэт Америки Уитмен в статье «Боз и демократия» старался оградить Диккенса от тех американских критиков, которые отказывали ему в праве называться демократом, так как он без всяких прикрас изображал пороки, в том числе и низших классов. «Мистер Диккенс, — пишет Уитмен, — никогда не клеветает на бедняков... Когда он изображает людей бедных, угнетенных и преступных, он всегда так или иначе напоминает нам, сколь необходимо усовершенствовать законы и обычаи, которые рождают бедность, а вслед за ней преступление».

шевую благодетельницу, пьяный хозяин лачуги не скрывает свою нищету и свои пороки, он даже словно бравирует ими.

Между богатыми и бедными непреодолимая преграда. Эстер и Ада с грустью признаются: «Между нами и этими людьми воздвигнут железный барьер... Кто и как мог бы сломать этот барьер, мы не знали».

Комментируя это место «Холодного дома», современный английский критик-марксист Арнольд Кетл пишет: «Все романы Диккенса можно рассматривать как исследование воздействия на людей этого железного барьера и поиски средств устранить его».

Проблема эта станет центральной в следующем романе Диккенса о рабочих и предпринимателях, где пойдет речь о неизбежном столкновении между теми, кто стоит по обе стороны «железного барьера», и хозяевам придется выслушать уже не отповедь одного отчаявшегося, но грозный и обоснованный протест многих.

В рабочей среде Диккенс нашел то, чего не видел в других сферах английской жизни: товарищество, солидарность, объединение во имя общей защиты против гнета предпринимателей («Тяжелые времена»).

Взаимная выручка и поддержка свойственны и беднякам в «Холодном доме». Семьи безработных кирпичников держатся вместе. Когда они ненадолго попадают в Лондон, один из отверженных в трущобах Одинокого Тома, подметальщик улиц Джо, старается, чем может, услужить им.

И хотя здесь не произносят высоких слов, не говорят об отзывчивости и жалости, — жена рабочего может искренне удивиться, когда Эстер назовет ее «доброй женщиной», — эти люди знают цену подлинной дружбе и человеческой привязанности. «Очень трогательно было видеть этих двух женщин, — пишет Эстер о женах рабочих, — простых, оборванных, забытых, но таких дружных; видеть, чем они могли быть друг для друга; видеть, как они сочувствовали одна другой, как сердце каждой из них смягчалось ради другой во время тяжелых жизненных испытаний».

Одинокий и опустившийся капитан Хоудон, сам полунищий и полуголодный, готов поделиться с Джо жалкими грошами, которые выручает перепиской бумаг для Канцлерского суда. «Он был так добр ко мне», —

твердит маленький бродяжка после смерти своего единственного друга и заступника. И мальчик тайком пробирается на его заброшенную могилу и старательно подметает ее ступеньки, бесхитростно выражая в единственно доступной ему форме благодарность покойному.

По свидетельству биографа Диккенса Форстера, Джо «должен был играть бóльшую роль в сюжете романа». Этого не произошло. В процессе работы Диккенс отклонился от первоначального замысла. Ребенок не мог уже стать центральной сюжетной фигурой такого проблемного социального романа, как «Холодный дом». И все же, находясь на периферии сюжета, Джо гораздо более значительный и волнующий образ, нежели главные герои ранних романов Диккенса Оливер Твист или Нелл.

Бедный пасынок страны буржуазного «процветания», Джо не знает ни отца, ни матери, у него нет даже имени. Он подметает улицы и страшится грозного окрика полицейского: «Проходи! Не задерживайся!» Нищий, босой, оборванный, неграмотный, всегда голодный, Джо похож на жалкого одичавшего зверька. «Как это, вероятно, нелепо быть таким, как Джо, — размышляет Диккенс.— Бродить по улицам, не запоминая очертаний и совершенно не понимая смысла тех загадочных знаков, которые в таком изобилии начертаны над входом в лавки, на углах улиц, на дверях и на витринах! Видеть, как люди читают, видеть, как люди пишут, видеть, как почтальоны разносят письма... и оставаться совершенно слепым и немым!» Само существование Джо не только свидетельствует о безмерном унижении человека, но и предостерегает его сытых и самоуспокоенных собратьев, которым нет до него никакого дела. Филантропическое рвение миссис Джеллиби, миссис Пардигл и их присных не коснется его, «он не приукрашен отдаленностью и экзотикой; ...он самый обыкновенный продукт отечественного производства. Грязный, некрасивый, неприятный для всех пяти чувств; телом — заурядное детище заурядных улиц, и только душой — язычник. Доморощенная грязь оскверняет его, доморощенные паразиты пожирают его, точат его доморощенные болезни, покрывают его домотканые отрепья; отечественное невежество — порождение английской почвы и английского климата — так прини-

зило его бессмертную природу, что он опустился ниже зверей, обреченных на погибель. Предстань, Джо, в своем неприкрашенном облике!»

И он действительно предстает «в своем неприкрашенном облике» в гостинной миссис Снегсби перед самодовольными сытыми буржуа, и все красноречие Чедбенда обрушивается на голову испуганного мальчика. Елейное лицемерие и поруганная человечность сталкиваются лицом к лицу.

По отношению людей к Джо можно судить об их нравственной значимости. В дальнейшем Джо опекают не только Эстер, Джарндис или Аллен Вудкорт; о нем заботятся Джордж и его слуга Фил. Торговец Снегсби как будто заурядный обыватель, но и он неизменно выражает свое сочувствие Джо, давая ему при каждой встрече полкроны. Среди гонителей Джо адвокат Талкингхорн, полицейские, сыщик Баккет, ханжа Чедбенд и другие святоши.

Джо абсолютно безответен. Он боится тех, кто представляет власть, покорно подчиняется любым приказам и окрикам и на все твердит лишь одно: «Ничего я не знаю». В упоминавшемся выше памфлете Карлейля народ был назван «великим немым, безмолвным классом». На трагическую немоту Диккенс обрекает и Джо.

Мальчик вспоминает перед смертью, что старался слушать поучения Чедбенда, «только он как будто разговаривал сам с собой, а вовсе не со мной. Молился он куда как много, только я-то ничего понять не мог. Другие джентльмены, те тоже кое-когда приходили молиться в Одинокий Том, только они все больше... других осуждали, а то сами с собой разговаривали, а не с нами вовсе. Мы-то никогда ничего не знали».

Когда выросшая в уединении сиротка не понимает дружески расположенного к ней человека, так как он употребил непривычный для ее слуха оборот, это, пожалуй, грустно (первая встреча Джарндиса с маленькой Эстер). Когда девушка вынуждена выслушивать признание в любви на языке юридического документа или нормальный человек пытается найти крупницу логики в тирадах невежественного проповедника, это, скорее всего, забавно. Сопоставление литературной речи и различного рода жаргонов чаще всего служит созданию комического эффекта.

Языковой барьер между Джо и окружающими свидетельствует о том, как сгущается вокруг мальчика атмосфера одиночества. Конечно, не велика беда, если до его сознания не доходят слова проповедников. Но Джо с трудом понимает и своих друзей: Эстер, Аллена Вудкорта, Снегсби. Косноязычие Джо не позволяет угадать самые лучшие его чувства и побуждения. На дознании после смерти Хоудона Джо, единственный, кто был искренне привязан к покойному, не сумел ничего сказать о нем.

Еще более драматично свидание Джо с возлюбленной капитана.

Если у раннего Диккенса любовь была всесильна, он верил в ее могущество, наивно мечтал силой доброго чувства объединить всех, сблизить богатых и бедных на гуманно-филантропической основе, теперь любовь бессильна. На кладбище для бедных встретились двое. При всей несхожести этих людей, разделенных законами социальной иерархии, их сводит вместе убогая могила капитана Хоудона, который каждому из них по-своему был дорог.

Когда равнодушные блюстители закона отказались выслушать Джо, автор, сокрушаясь о всеобщем безразличии к безвестному переписчику, тщетно взывал «к той женщине, которая любила его».

И вот она пришла на его могилу, и привел ее сюда Джо. Но между светской дамой и оборванным нищим мальчишкой непроницаемая стена полного взаимного непонимания, у них действительно, в прямом смысле, нет даже общего языка. Леди Дедлок абсолютно недоступен жаргон, на котором изъясняется Джо. «Ладно... только чур — без обману. Не вздумайте дать стрекача!» — «Что говорит этот противный мальчишка?» — «Не вздумайте улепетнуть, вот что!» — «Ничего не понимаю».

Джо, в свою очередь, не воспринимает «образованную» речь миледи. Когда она пытается дознаться, похоронен ли ее любимый на освященной земле, Джо искажает незнакомые ему слова или переиначивает их на свой лад. Эта «трущоба — освященная земля?» — «Не знаю я ни о какой освещенной земле...» — «Благословляли ее?» — «Черта с два...»

В этой сцене «Холодного дома» разъединенность,

проистекающая из сопоставления различных стилей речи собеседников, наглядно воплощает разделяющий их социальный барьер. А в «Тяжелых временах» разностильность станет одним из важнейших художественных принципов для выражения идейных положений романа. Пропасть, которая разверзлась между хозяевами Кокстауна и трудовой Англией, полное взаимное непонимание и трагическая разобщенность людей предстанут в «Тяжелых временах» и как продуманная стилистическая система, намеренное противопоставление друг другу различных пластов языка. Диккенс будет настойчиво и прямолинейно сталкивать настоящих людей, с их думами, чаяниями, представлениями о жизни, с их нормальным человеческим языком, и маррионеток — Грэдграинда и иже с ним, которые, не будучи уже людьми, естественно, и выражают свои мысли посредством некоего гротескного сплава псевдонаучных терминов и фраз. Взаимное непонимание царит в семье (разговор отца и дочери о браке), между учеником и бывшим учителем (разногласие в определении природы и толковании слова «сердце» у Битцера и прозревшего Грэдграинда). Но в соответствии с идейной и стилистической задачей романа ребенок посрамит образованного педагога в рассуждении о статистике и «народном благоденствии», а немудрящий рабочий Стивн в споре о законах и правах простых людей возьмет верх над фабрикантом Баундерби.

люди трудной судьбы

Добродетели нет, но есть обстоятельства, — обронил как-то Бальзак. Диккенс-моралист не принял бы столь категорически выраженное суждение своего современника. И все же герои «Холодного дома» подчиняются давлению обстоятельств значительно в большей мере, нежели в ранних книгах писателя.

Необъяснимого зла здесь нет. Талкингхорну, скажем, выгодно шантажировать леди Дедлок, держать ее в страхе и порабощении. Кроме того, капитан Хоудон когда-то оскорбил его, и этим тоже объясняется мстительная ненависть адвоката к леди Дедлок и ее возлюбленному.

Обстоятельствам подчиняются даже лучшие из людей. Чтобы вызволить из беды своего друга Бегнета,

благороднейший и честнейший Джордж вынужден совершить подлость. Он отдает Талкингхорну письмо капитана Хоудона, к которому был искренне привязан и память которого чтит, хотя ранее категорически отказывался выполнить требование адвоката. Раньше положительные герои Диккенса не смогли бы так поступить, вернее автор не поставил бы их в такие условия. Теперь Диккенс стал более жестоким и трезвым.

О героях Диккенса часто принято говорить, что они либо хороши, либо плохи, что палитра художника тяготеет лишь к контрастности, к черно-белым краскам, отвергая полутона. Писатель иного художественного почерка, иных ориентаций в области реалистического романа, Голсуорси считал для себя неприемлемыми ярко выраженную тенденциозность Диккенса, публицистичность и склонность к гротеску, карикатуре, излишнюю прямолинейность характеров. «Диккенс обличал жестокость, злоупотребления, нелепости или прямо, или путем откровенной карикатуры», — писал о нем Голсуорси. Он разделял распространенное убеждение, что великий английский романист обошел стороной запутанные жизненные случаи, сложные моральные и психологические загадки. «Для Диккенса добро есть добро, а порок есть порок, и с места они не сойдут», — перефразируя известное стихотворение Киплинга, утверждал Голсуорси. Но есть у зрелого и позднего Диккенса характеры, создавая которые писатель избегал и гротеска, и карикатуры, и черно-белых тонов, и категоричности суждений, отказывался от прямолинейно морализаторского подхода к сложным случаям человеческой жизни. С годами интерес и сочувствие писателя привлекают люди трудной судьбы, оступившиеся и в полной мере несущие ответственность за свои ошибки.

В «Холодном доме» Диккенс по-новому изображает два традиционных образа английской литературы: молодого человека, вступающего в жизнь, и так называемую «падшую женщину».

Нельзя сказать, что это первая его попытка отойти от литературного стандарта. Но прежние встречали столь суровый отпор ревнителей викторианской благопристойности и показного оптимизма, что Диккенсу пришлось отказаться от своего намерения. Назовем случай наиболее известный.

В «Домби и сыне» Диккенс хотел видоизменить судьбу и характер добродетельного молодого человека, отважно и успешно вступающего в бой с враждебными силами. Согласно первоначальному плану Диккенса Уолтер Гей должен был разочаровать ожидания читателей. Юношеское легкомыслие и страсть к приключениям привели бы его в конце концов к преступлению и катастрофе. Уолтер должен был, по-видимому, стать еще одной горькой неудачей в жизни Флоренс. Однако под давлением Форстера «Уолтеру была обеспечена более счастливая судьба», и реалистическое развитие его образа было принесено в жертву традиционным вкусам и представлениям читателей. Противостоять им у Диккенса на этот раз не хватило мужества, но от своего намерения он не отказался. В «Холодном доме» Уолтера Гея заменит Ричард Карстон.

В середине 50-х годов в полном недомолвок и недоговоренностей письме к Форстеру из Франции (нельзя забывать, что Диккенс писал своему главному цензору!) Диккенс высказывает сомнения относительно «неестественного порядочного юноши», положительного героя английской литературы, которого он ранее принимал без особых возражений, как своего рода неизбежную дань традиции. Теперь Диккенс склонен оценить его по-новому и, критически сопоставляя корректных и скучных молодых людей из романов В. Скотта или своих собственных с живыми героями Бальзака и Жорж Санд, приходит к мысли, что «без переживаний, горестей, неудач и сомнений... не может сложиться человеческий характер, как хороший, так и дурной» (15 августа 1856 года).

Судьба и характер Ричарда Карстона складываются под гнетом враждебных обстоятельств, неумолимого рока в лице Канцлерского суда. В этом плохо устроенном мире люди, подобные Ричарду, рождаются, чтобы стать участниками процесса, который возник задолго до их появления на свет. Добрый, отзывчивый, благородный, но слабохарактерный, Ричард постепенно втягивается в наследственную тяжбу. Он сознает пагубность избранного им пути, но свернуть с него уже не может. «Каким мог бы сделаться Ричард, если бы в его жизнь не вошло это зло», — размышляет Эстер. Он не властен более над своими делами и мыслями.

Даже если бы Ричард и захотел, он уже не поверит своему опекуну: они же противоборствующие стороны в процессе Джарндисов против Джарндисов. Меняется взгляд Ричарда на жизнь и людей: прежде веселый и доверчивый, он становится угрюмым и подозрительным. В глазах его мелькает «хмурое, нетерпеливое беспокойство». Ричард теперь — безумец, одержимый, подобно другим жертвам Канцлерского суда — мисс Флайт или Гридли. «Даже у менее юных и более уравновешенных людей характер может измениться под влиянием обстановки, так что же говорить о Ричарде?» — сетует Джарндис.

История юного героя утрачивает теперь свою исключительность. Торжество Николаса Никльби, Оливера Твиста или Уолтера Гея после всех испытаний, выпавших на их долю, было редким везением, если судить об их истории по законам жизни, а не литературной традиции. Судьба Ричарда — судьба многих. Измученный и задерганный, он напоминает других прохожих, «все они на один лад: понурая голова, обгрызенные ногти, хмурый взор, замедленный шаг... Все доброе, что было в душе, разъело ее и разъедено само; вся жизнь испорчена». Ричард — первый неудачник среди центральных героев Диккенса.

В «Холодном доме» Диккенс стремится выправить и другую неудачу, постигшую его в «Домби и сыне» также вследствие автоцензуры.

У зрелого Диккенса встречается примечательная фигура бунтарки, протестантки, не желающей мириться с несправедливостью окружающего мира. Эти героини называют постыдной торговой сделкой брачные узы, связывающие их с нелюбимым человеком, и разрывают их. Они презирают законы света, видят его фальшь и лживость. В их внешнем облике сохранились черты, несомненно подсказанные литературой романтизма и сценой: царственная осанка, высокомерие, гордость, властная и суровая красота.

Свойственные героиням Диккенса надменность и неприступность дают им возможность хотя бы внешне оградить от постоянных унижений свое человеческое и женское достоинство, помогают им скрыть от постороннего взгляда глубоко запрятанные подлинные чувства и большую душевную драму. Их трагическая

история обычно составляет одну из главных сюжетных линий романов. Основной конфликт, который дает возможность раскрыться их характеру, — борьба против лживости буржуазного общества и семейного гнета.

В «Домби и сыне» этот замысел писателя не смог получить достаточно убедительного воплощения. Так, в соответствии с первоначальным планом Диккенса Эдит должна была стать любовницей Каркера и трагически умереть. Черновые планы к роману свидетельствуют о том, как тщательно разрабатывалась сложная история взаимоотношений Эдит и Каркера. В проспекте к девятому выпуску Диккенс сделал пометку, что их сближение намечается еще до свадьбы Эдит. Он внимательно обдумывал все детали и обстоятельства их знакомства, считал очень важной их первую встречу. Однако, получив письмо известного критика Джеффри, который почувствовал «неладное» и отказывался верить, что роман будет продолжаться столь «фривольно», Диккенс пересмотрел дальнейшие взаимоотношения своих героев. Изменения, которые Диккенс был вынужден сделать в угоду викторианской респектабельности, в значительной мере нарушили жизненную достоверность, естественное развитие и логику образа второй жены Домби. Потому сцена ее последнего объяснения с Каркером производит искусственное и несколько театральное впечатление. Здесь торжествует авторский произвол.

Подобно Эдит, героиня «Холодного дома» бесприданница Гонория вышла когда-то замуж по расчету. До вступления в брак с весьма пожилым и весьма состоятельным баронетом Дедлоком она узнала радости и горести любви и внебрачного материнства, она ошибалась, грешила с точки зрения света, 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 — знатной даме, о ее победах и лаврах Диккенс говорит неизменно иронически, имитируя стиль светской хроники.

Леди Дедлок словно окаменела и замкнулась в своем гордом безразличии и презрении к свету, прикрываясь ими, «как вуалью». Окруженная в доме сэра

Лестера его слабоумными кузенами и молодящимися кузинами или политическими соратниками: Дудлями, Кудлями и пр., — она «давно привыкла подавлять свои чувства и скрывать истину, много лет сознательно перевоспитывала себя в той пагубной школе, которая учит людей защищать свои естественные душевные побуждения, хоронить их в своем сердце». Только очень наблюдательный и далекий от круга миледи человек, как Раунсуэлл, увидел, что «лицо ее отражает ум слишком живой и острый, чтобы его могло скрыть зауценное выражение бесстрастия».

Внутреннее омертвление этой женщины столь велико, что, говоря о ней, автор позволяет себе даже вспомнить «долго сохранявшийся в могиле труп».

Леди Дедлок пробуждается к жизни, когда она снова обретает способность чувствовать. Она видит почерк когда-то любимого человека и впервые не может сдержать свое волнение. Допущенная ею «неосторожность» (так в соответствии со своими представлениями о жизни назовет адвокат Талкингхорн замеченный им первый проблеск заглохшего чувства) приведет леди Дедлок к ее трагическому концу. Но эта же «неосторожность» даст возможность светской даме вернуть себе утраченную человечность. Леди Дедлок теперь все больше сознает унижительность своей двойной жизни, все больше тяготится фальшью и лицемерием окружающих, тянется к людям простым, неиспорченным, непосредственным. Она искренне привязалась к деревенской красавице Розе и готова многим для нее пожертвовать. Подобно тому как Эдит Домби «теплеет», когда видит свою падчерицу Флоренс, так и леди Дедлок становится другой наедине с Розой, сбрасывает привычную маску. «Неужели это леди Дедлок, — спрашивает Диккенс, — стоит рядом с деревенской красавицей, матерински гладит ее темноволосую головку и смотрит на нее с таким задумчивым сочувствием? Да, это действительно она».

Леди Дедлок находит свою дочь, которую ранее почитала умершей, но ни видеться с ней, ни любить ее открыто она не смеет. Условности, страх, предрассудки разделяют близких людей. Любовь может вернуть человека к жизни, но дать ему счастье не в ее власти.

Героиня романа сознает неизбежность своего оди-

ночества. Она безуспешно силится разорвать замкнутый круг общественных условностей и нравственных угрызений, что придает новый смысл той фамилии, которую она приняла, став женой баронета Дедлока (тупик, безвыходное положение).

В последующей судьбе леди Дедлок много сходного с бесприютным и отверженным Джо. Чтобы снова стать человеком, она должна отказаться от своей привычной жизни, ей надо приблизиться к гонимым и обездоленным, стать одной из них. Неимущей пришла она в дом баронета Дедлока, неимущей она покинет его. В чужом платье, в одежде простой работницы, подобно беспризорнику Джо, будет она блуждать по большим дорогам и городским трущобам. Ее преследует закон, грозная тень адвоката Талкингхорна, ложное подозрение в его убийстве. Ее травит «великосветская хроника, грозная охотница с острым нюхом», за ней гонится молва, имя ее втоптанно в грязь. Ее принимают за нищую. По словам служанки мистера Снегсби, увидев ее, жалкую и оборванную, он обязательно дал бы ей полкроны (что всегда делал, встречая Джо).

Когда она становится выброшенным из жизни существом без рода, без племени, леди Дедлок исчезает — остается только мать Эстер и возлюбленная капитана Хоудона.

Прослеживая тернистый путь своей героини, Диккенс, возможно, мысленно обращался к самой любимой им трагедии Шекспира. Подлинно человеческое постигается Лиром ценой тяжелых испытаний, а пышные речи короля-деспота уступают место полным истинной простоты и детской непосредственности последним монограммам прозревшего Лира.

Театральные позы леди Дедлок, риторика ее lamentаций сначала во многом отдают мелодрамой. Но постепенно голос ее начинает звучать все более естественно. Глубоким, искренним чувством проникнуто ее предсмертное письмо, обращенное к дочери. Суровым, сдержанным пафосом отмечена ее смерть на могиле любимого человека.

Трагическая вина леди Дедлок, как мы видели, прежде всего в браке по расчету, забвении естественных человеческих чувств. Однако современная Диккенсу пуритански настроенная критика усмотрела

главное в ином: нарушении викторианских представлений о нравственности. Разумеется, героиня Диккенса разделяет многие предрассудки своего времени и жестоко казнит себя за свое прошлое. Считаться с ними вынужден и автор. В памяти его еще свежа навязанная ему в «Домби» автоцензура. Диккенс осторожен. Но глубоко ошибаются те, кто полагает, что покаянные речи героини о неотвратимом «возмездии» за содеянный грех отражают взгляды автора.

Найдутся ли моралисты, которые в испытаниях, выпавших на долю короля Лира, готовы усмотреть воздаяние за былое самодурство? По отношению же к «Холодному дому» подобная точка зрения удивительно живуча и с некоторыми вариациями перекочевала даже в советские работы о Диккенсе.

Диккенс далеко не сразу и не до конца высвобождается от пут викторианского фарисейства. К так называемым «падшим женщинам» он всегда проявлял редкую для своего времени гуманность, неоднократно силой своего авторитета добивался облегчения участи этих отверженных. Но поначалу даже идеальные герои Диккенса не могли преодолеть в себе пуританскую закостенелость. Так, добродетельная Флоренс, проливая слезы над судьбой Эдит, боится встречи с ней и позволяет своей названной матери обнять себя лишь после клятвы Эдит в ее невинности перед Домби.

Однако уже в следующем романе рассказчик Дэвид неизменно полон сочувствия и жалости не только к согрешившей и обманутой Эмили, которую любит, но и к униженной и опустившейся Марте.

А в «Холодном доме» леди Дедлок — преступница только в глазах света. Ее проклинает и отвергает сестра, ханжа и фанатичка, ей грозит закон в лице Талкингорна, но Эстер полна любви и сострадания к своей «несчастной матери», великодушный Джарндис сочувствует ей. Диккенс многое простил даже сэру Лестеру за его благородство и преданность жене.

Леди Дедлок осуждает себя не во имя абстрактно понятой добродетели, но ради своих близких. Проступок ее молодости повредит положению ее мужа и репутации Розы. Но прежде всего она не может простить себе вины перед дочерью, которую обрекла на граждан-

скую смерть, если бы не участие Джарндиса в судьбе Эстер.

Бесправное положение маленьких отверженных, поставленных вне закона уже самым фактом своего рождения, издавна привлекало внимание английских писателей. Но прошли те времена, когда можно было без всяких оговорок поставить бастарда в центре романа, обеспечить ему симпатию читателей и после многих злоключений — победное возвращение в лоно семьи, не снимая с него клейма незаконного происхождения, как это сделал Филдинг в «Томе Джонсе».

Внебрачные дети были одним из прочных табу викторианской литературы, и нарушать его было небезопасно. Поэтому Оливер Твист в раннем романе Диккенса или Генри Эсмонд у Теккерея, начав свою жизнь как социальные парии, впоследствии узнают о спасительном тайном браке своих родителей. В романе же Гаскелл «Руфь» история соблазненной девушки-матери была представлена с таким множеством пуританских оговорок, что фарисейски настроенные читатели смогли переварить ее.

Попытки Диккенса обратиться к запретной теме встречали суровый отпор. Современным читателям «Лавки древностей» непонятна беспричинная ненависть Салли Брасс к маленькой служанке — Маркизочке, ее жестокое обращение с ней. На самом деле это не просто выходки и беспредметные проявления домашней тирании и дурного характера Салли. В соответствии с первоначальным замыслом Диккенса Маркизочка — незаконная дочь Салли от карлика Квилпа. В опущенном отрывке из шестьдесят шестой главы, когда Салли и ее брат окончательно разоблачены, Салли признается в отчаянии: «Хуже всего, что эта ловкая дрянь стала причиной гибели своей матери... я ее мать, она моя дочь». В существующих изданиях романа сохранился лишь глухой намек на это. Сокращение было сделано Диккенсом скорее всего по совету и под нажимом того же Форстера, но и здесь вынужденная автоцензура не смогла обмануть бдительную критику, и Диккенса упрекали за фривольность в «Таймсе».

В «Холодном доме» Диккенс проявляет большую смелость. Многие в истории леди Дедлок и ее дочери Эстер он позаимствовал из старинной пьесы XVIII века

«Дуглас» Джона Хоума, юный герой которой, воспитанный простым пастухом и не знающий ничего о своих родителях, оказывается сыном знатной дамы. Сохранив многие сюжетные положения своего источника, Диккенс отошел в главном: герой пьесы — *законный* сын леди Рендолф от первого брака. Эстер — *незаконная* дочь леди Дедлок и капитана Хоудона. Ее по обязанности растила *фанатически* религиозная тетка, которая отреклась от своей сестры, скрыла от нее существование дочери и совершенно искренне убеждена в том, что «эта несчастная девочка... была опозорена в тот день, когда родилась» и «грехи отцов падут на ее голову».

И хотя, ставши взрослой, Эстер отвергает эту изуверскую философию, а Джарндис находит ее унижительной для Эстер и вообще готов поставить под сомнение понятие о законном или незаконном происхождении, печать эта не так-то легко стирается в мире, где судьба человека определяется задолго до его появления на свет. Печальные обстоятельства раннего детства Эстер оставили след в ее душе, оказали воздействие на ее характер и образ мысли. Кто знает, может быть, пресловутое смирение Эстер — вынужденная приниженность бастарда, сознание своей неполноценности? И не потому ли она так долго не решается поверить, что ее действительно могут хвалить, могут восхищаться ею?

И все же Эстер преодолевает свою судьбу. Она одна из немногих в романе, которым суждено счастье. Вопреки всем предсказаниям, Эстер нужна людям, несет им радость, любима, неизменно окружена друзьями. Доброй волей содружества единомышленников в малом мире Холодного дома трагедия бастарда снимается.

Но в большом мире общества конфликт остается. И в одном из следующих романов, в «Крошке Доррит» (история Тэттикорэм и мисс Уэйд), Диккенс снова вернулся к этой теме...

В МИРЕ ПОЭЗИИ И НА ПОДМОСТКАХ

Ныне писатели заставляют ветры смеяться, выть, визжать, торжествовать победу, петь хором; деревья косить глазами, содрогаться, подмигивать, усмеяться.

Теккерей

Каждый писатель, даже если он и не является драматургом, по существу, пишет для сцены.

Диккенс

Ни поэтом, ни драматургом в строгом смысле слова Диккенс не был. Его пьесы не выходили за пределы подражательности и отвечали требованиям разве что любительского спектакля. Стихи же его, вероятно, еще беспомощней и несамостоятельней.

И все же Диккенс живет в мире поэзии и театра, искусство Диккенса подчиняется их законам.

О Диккенсе как поэте заговорили все: современники, потомки, исследователи. Диккенс, несомненно, поэтизировал английскую прозу¹.

Конечно, для этого были достаточно веские предпосылки. Если Теккерей больше импонировало рационалистическое начало в английском романе XVIII века, Диккенс воспринял и углубил его поворот к лиризму, происшедший во второй половине века. Диккенс угадал и эмоциональные возможности английского ораторского искусства, сыгравшего значительную роль

¹ Для Тургенева «тонкость психологического наблюдения» в «Домби и сыне» «соединяется с самой трогательной поэзией» (И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах, т. XV, «Наука», М. — Л. 1967, стр. 107).

в истории английской прозы; он вдохнул тепло и живую душу в те законы красноречья, без которых его предшественники или современники не мыслили себе выражение гражданских или личных чувств.

Доведенная до совершенства виртуозность словесной игры, избыточная метафоричность елизаветинцев, олицетворенный внешний мир, предстающий не в абстрактных аллегориях классицистов, а в живых созданиях из плоти и крови, отвечали основным художественным принципам Диккенса. Его любимый поэт Шекспир, его идеи, образы, поэтика — постоянный источник вдохновения для Диккенса.

Поэтическое восприятие мира у Диккенса многим обязано романтикам. «Источником его поэтичности» является «романтика зловещей тайны» и «сказочной мечты о счастье». «Противоречия богатства и бедности, труда и тунеядства, которые улавливались романтиками или в форме живописных контрастов, или... в виде таинственных мистических совпадений», выступают у Диккенса «в качестве поэтических символов общественной несправедливости и общественного возмездия.

Связь с поэтикой романтизма проявляется и в многоплановости стиля Диккенса, с его стремительными переходами от точного бытописания к гротеску, стоящему на границе правдоподобия, от добродушного юмора к яростному негодованию или патетической скорби»¹.

Диккенс — трибун и гражданин — наследник Байрона и Шелли. Образность у Диккенса родственна живописной палитре Китса, из всех романтиков наиболее последовательного пропагандиста ренессансной культуры с ее земными устремлениями и «поэтически-чувственным блеском» (Маркс).

Когда читаешь Диккенса, невольно вспоминаются строки знаменитой «Оды к осени» Китса, такой конкретной, житейски-интимной в своей образности.

Пора плодоношенья и дождей!
Ты вместе с солнцем огибаешь мызу,
Советуюсь, во сколько штук гроздей
Одеть лозу, обвившую карнизы;

¹ А. А. Елистратова, Наследие английского романтизма и современность, Изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 34.

Как яблоками отягченный ствол
У входа к дому опереть на колья,
И вспучить тыкву, и напыжить шейки
Лесных орехов...
...Кто не видал тебя в воротах риг?
Забравшись на задворки экономий,
На сквозняке, раскынув воротник,
Ты, сидя, отдыхаешь на соломе;
Или, лицом упавши наперед
И бросив серп среди маков недожатых,
На полосе хранишь, подобно жнице;
Иль со снопом одоньев от богатых,
Подняв охапку, переходишь брод;
Или тисков подвертываешь гнет
И смотришь, как из яблок сидр сочится.

(Перевод Б. Пастернака)

Для Диккенса нет понятий отвлеченных. Решительная домоправительница Дедлоков «схватив Время за вихор, водит его» по лестницам, коридорам и комнатам Чесни-Уолда. Оживший внешний мир никогда не остается нейтральным. Здесь не существует «равнодушной природы» или бесстрастного фона. Лондонский туман ведет себя крайне своенравно: «слепит глаза и забывает глотки престарелым... пенсионерам», «жестокости щиплет пальцы на руках и ногах... маленького юнги, дрожащего на палубе». А под воздействием тумана газ, который зажгли на два часа раньше обычного, «кажется, это заметил и светит тускло, точно нехотя». В жаркий день «разомлевшие» государственные здания «спят мертвым сном» и т. д.

Вещи воспроизводят характер, образ жизни и мысли своих владельцев, несут на себе печать разыгрываемых событий. У старого чемодана в каморке умершего от нищеты и лишений Хоудона «стенки ввалились, как щеки голодающего», и чудится, будто сама «бедность вцепилась когтями в каминную решетку», а «узкие зрачки ставен пристально вглядываются» в распростертое на койке безжизненное тело. Клерки пишут «хищными перьями» и т. д.

Признанный мастер городского пейзажа, Диккенс подчиняет его развивающемуся действию своих романов и тесно связывает с судьбами героев. Улицы, здания, покосившиеся крыши, ветхие трущобы и зловонные кладбища играют роль в трагических или комических спектаклях, которые здесь исполняются.

Застывший в неподвижности сонный провинциальный городок «как будто расшевелился» от громогласного хохота энергичного Бойторна. После смерти Крука «каменный лик переулка», где он жил, «выглядит истомленным и осунувшимся». Одиноким выстрел нарушает тишину спящего города в ночь убийства Талкингхорна. Он поднял на ноги всех в околотке: и прохожих и собак. Чей-то дом «даже затрясся». «Церковные колокола, словно тоже чем-то испуганные, начинают отбивать часы. Как бы вторя им, уличный шум нарастает и становится громким, как крик... Весь город превратился в огромное звенящее стекло». Для Эстер дом, где живет леди Дедлок, «черствый и безжалостный свидетель мук ее матери». Словно предчувствуя трагическую гибель хозяйки, дом этот «напоминает тело, покинутое жизнью». А Холодный дом, который Джарндис унаследовал после самоубийства своего родственника, «был так разорен и запущен», что новому владельцу «почудилось, будто дом тоже пустил себе пулю в лоб...»

О том, что подлежащие ведению Канцлерского суда дома запущены и разрушены, а хозяева их обречены, говорилось еще в цитированной выше статье в «Таймсе». «Спросите, почему разорена та или иная семья... почему лучший дом на улице превращается в развалины, почему такой-то утопился, а другой опозорен, вам скажут, что виной тому процесс в Канцлерском суде».

Гневная тирада Джарндиса о злодеяниях Канцлерского суда кое в чем перекликается с этой статьей, которая, возможно, даже что-то подсказала Диккенсу. Джарндис говорит о домах-«развалинах», «изъеденных ржавчиной», «с провалившимися трубами», «где окна — без единого стекла, без единой оконной рамы, а голые ободранные ставни срываются с петель и падают, разлетаясь на части», и т. д.

Но в словах Джарндиса дело не только в регистрации самих фактов, но и в созданном на их основе поэтическом образе. Это — «гибнущие слепые дома, глаза которых выбиты камнями... где зеленая плесень покрыла камни каждого порога, а каждый порог может стать порогом смерти».

Место действия как нельзя лучше связано с судьбой, привычками и повадками героев.

Пустая диковатая галерея — тир Джорджа — под стать ее бесприютному и неустроенному горемыке-хозяину. В то же время лишь одна деталь, подсказанная редкой наблюдательностью Диккенса, придает этому голому, неуютному помещению индивидуальный облик и неповторимое своеобразие. Это, как здесь говорят, — «след Фила», грязная полоса, которая тянется вдоль галереи, печать, которую оставляет помощник Джорджа, калека, хранитель и постоянный обитатель здешних мест, когда он ковыляет, задевая плечом стены.

Детали интерьера у Диккенса весьма многозначительны и часто наделяются прозрачностью аллегорий. Сэр Лестер, размышляющий перед портретами умерших предков в фамильной галерее Дедлоков, сам подобен мертвецу, преданному «равнодушному забвению». А проникнувший в окна луч света оставляет на портрете миледи «широкую полосу подобно перевязи на гербе внебрачных детей». Словно предваряя судьбу героини, полоса эта изламывается, стремясь «рассечь надвое» каминную нишу, или тень дерева медленно ползет по стене, «и портрет бледнеет, трепещет, и чудится, будто чья-то огромная рука держит не то покрывало, не то саван, ожидая случая набросить его на миледи». Доска на двери Ричарда «напоминает могильную плиту», а украшающая потолок в кабинете Талкингхорна фигура римлянина многозначительно указывает пальцем на распростертое на полу недвижимое тело хозяина. Когда же мы встречаем сыщика Баккета, который должен раскрыть это преступление, прежде всего бросается в глаза его «толстый указательный палец» — карающий перст закона.

Диккенс обладает редким даром поэтизировать обыденное, видеть необычное, исключительное в как будто бы заурядных и малоинтересных людях и одарить даже самых ничтожных из них могуществом стихии. Энергичная и напористая миссис Пардигл своими накрахмаленными юбками, подобно вихрю, опрокидывает все кругом, а сопутствующая этой даме вьюга леденит застывшие до синевы лица ее детей-заморышей.

Поэтическое начало в «Холодном доме», как и в других романах Диккенса, прежде всего связано с образом автора, присутствие которого всегда ощущается в его книгах и неотъемлемо от всего им напи-

санного. В речи автора представлены две стихии: лирическая, задушевная, переходящая в пламенную, страстную, а иногда и сентиментальную патетику, и остро комедийная, вбирающая в себя все оттенки смешного — от юмора до сарказма. Он неизменно толкует и освещает мысли и дела своих героев то патетически-сочувственно, то убийственно-иронически, что приобретает особую выразительность при различной оценке событий автором и действующими лицами. Таков, например, своеобразный реквием по безвестному Немо (как назвал себя сломленный жизнью и отрекшийся от своего имени капитан Хоудон), тело которого после осмотра, дознания и следствия зарывают «на гнусном клочке земли», именуемом кладбищем для бедных. Автор воспринимает происшедшее как трагедию. Для него Немо — не «Никто», но «любой из смертных», которому «предстоит вселиться... в последнее из земных жилищ». Не так отнеслись к его смерти окружающие. «Острое любопытство» владеет обывателями со всей округи, репортеры гонятся за сенсацией, законникам она лишь очередной прецедент для расследования.

Одиннадцатая глава «Холодного дома» — характерный образец полифонической манеры зрелого Диккенса; это сплав различных голосов, переплетение различных стилей речи: официальная речь в устах вершителей правосудия, грубые окрики блюстителя порядка, нестройный хор свидетелей, являющий собой «сущую ярмарку». Смерть Человека становится поводом для веселых пародий и разудалых куплетов; о ней горланят мальчишки «визгливыми... голосами», и крики бездушной толпы заглушают робкий лепет и бессвязные показания единственного существа, которому был дорог покойный. Столь непохожие голоса причудливо сливаются в некий единый гротескный ансамбль, где солистом выступает сам автор, и разнородные пласты речи как бы цементируются фразеологией заупокойной службы: «возлюбленный брат наш, ныне преставившийся».

Оплакивая смерть Человека, автор призывает прийти и разделить его скорбь силы природы: ночь, тьму, тусклое пламя, мерцающее во мраке. «Приди, ночь, приди, тьма, ибо вы не можете прийти слишком рано или остаться слишком долго в таком месте! Придите, рассеянные огни в окнах безобразных домов!.. Приди, пламя

газового фонаря, угрюмо мерцающего над железными воротами! Взывайте к каждому прохожему: «Взгляни сюда!» Для поэтики Диккенса закономерно сближение публицистики с лирикой, переход от гневного сарказма к почти космической патетике.

Эмоционально окрашенная, избыливающая тропами речь свойственна прежде всего автору, но иногда Диккенс наделяет и своих героев той же способностью выражать свои мысли и чувства. И тогда Джарндис будет взволнованно говорить о безглазых домах в лондонских трущобах. А леди Дедлок станет так размышлять об убийстве Талкингорна: «Чем была его смерть, как не извлечением камня, замыкавшего гнетущий ее свод, а теперь свод рушится, рассыпаясь на тысячи обломков, и каждый из них давит и ранит ее!»

Среди действующих лиц своих романов Диккенс чувствует себя легко и естественно. Он общается с ними как равный, как товарищ, как участник единого спектакля. Он запросто беседует с ними, не обходя вниманием даже собаку Флоренс Диогена («Домби и сын»). Он так озабочен их судьбой, что готов, жертвуя занимательностью, приоткрыть перед ними (а заодно и перед читателями) будущие контуры развития сюжета. В смятении автор не знает, как предупредить Талкингорна о грозящей ему опасности. Вот он идет «навстречу своей беспощадной судьбе», и ни высокие домовые трубы, которые «поверяют ему семейные тайны», ни часы, славящиеся своей точностью, не остановят его, не шепнут ему: «Не иди домой!»

Диккенс будет спорить со своими героями, порицать их или одобрять, а когда им плохо или трудно, встанет рядом, поддержит, вступится за них. Он вмешается в спор Джо с полицейскими, которые приказывают мальчишке не задерживаться на одном месте. «Слышишь, Джо? — грустно-пронически утешает своего героя Диккенс. — Ни тебе, да и никому вообще нет дела до того, что великие светила парламентского неба вот уже много лет не показывают тебе своей деятельностью примера продвижения вперед без задержки. Это мудрое правило, это глубокое философское предписание относится только к тебе, и оно — сущность и завершение твоего нелепого бытия на земле. Проходи, не задерживайся!»

И к читателю Диккенс обращается по-разному. Интимно-доверительно, как к другу и собеседнику: «Как на все расставанья падает тень последней, вечной разлуки, так опустевшие комнаты, лишившись своих обитателей, горестно шепчут о том, какой неизбежно будет когда-нибудь и ваша и моя комната». Или как трибун, как гражданин, который не может скрыть негодование и боль. Тогда в его речи преобладают ораторские интонации. Закончилось заседание Канцлерского суда, уходят адвокаты и посетители; клерки уносят тяжелые мешки с бумагами, служители запирают опустевшее помещение. Слово берет автор: «О, если бы можно было здесь запереть всю им содеянную несправедливость, все горе, им принесенное, и сжечь дотла вместе с ним, как огромный погребальный костер, — какое это было бы счастье...» Ужасная и необычная смерть Крука вынуждает автора бить тревогу: «На помощь, на помощь, на помощь! Бегите сюда, в этот дом, ради всего святого!» А затем он выступит уже как пророк, предвещающий самовозгорание — самоуничтожение гнилого общества.

Поэтическое начало у Диккенса не было неизменным. Оно естественно отвечало своеобразию творчества писателя на различных этапах его пути. В «Холодном доме» мы не найдем буйства красок раннего Диккенса. Здесь господствуют сумрачные тона современной жизни. Поздний Диккенс вообще склонен обуздать близкую к романтикам пышную метафоричность.

Появляются иные принципы поэтической выразительности. От олицетворения внешнего мира Диккенс подчас переходит к слиянию с ним, растворению в нем. Например, автор совсем по-уйтменовски отождествляет себя на верфи со строящимся кораблем: «...Меня (в воображении) распилили на части пилами круглыми, приводившимися в действие паром, пилами горизонтальными и пилами эксцентрического действия...» («Путешественник не по торговым делам»).

* * *

Трудно представить себе Диккенса вне театральной жизни его времени. Лишь случайность помешала ему стать профессиональным актером — заболел в день на-

значенной пробы. Но тяга к театру сохранилась у него на всю жизнь. Любительские спектакли, которые ставил Диккенс, отличались высоким профессиональным уровнем. В них были заняты жена, дети, друзья и родные писателя, сам же он, помимо обязанностей режиссера и постановщика, всегда изображал главных героев, а в случае необходимости мог сыграть в одном спектакле до пяти комических ролей, в том числе и женских. Эти стороны актерского дарования Диккенса во многом объясняют последующий успех его чтений; когда на эстраде Диккенс мгновенно перевоплощался в различных героев своих произведений, лицо его без грима менялось до неузнаваемости, а голос воспроизводил всевозможные оттенки человеческой речи. «Диккенс... превосходный чтец,— вспоминал Тургенев,— 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.

Театральные рецензенты сопоставляли Диккенса с профессиональными актерами в тех же ролях и часто отдавали предпочтение его игре. Это утверждали и актеры, игравшие вместе с Диккенсом в любительских спектаклях. Диккенса ставили рядом с крупнейшими актерами самого различного репертуара от трагика Макриди, прославленного исполнителя шекспировских ролей, до комика варьете Мэтьюза.

Многие современники Диккенса искренне полагали, что, если бы он не стал романистом, он был бы одним из выдающихся актеров и режиссеров своего времени. Это распространенное мнение простодушно высказал Диккенсу занятый в одном из любительских спектаклей рабочий сцены: «Ах, сэр, какая же это потеря для публики, что вы стали писать книги».

Театральное представление обладало для Диккенса притягательностью подлинной жизни. И как ни парадоксально шутливое признание Диккенса в письме своей партнерше по одному из совместных спектаклей, оно кое-что объясняет в его характере: «Мне кажется, что то, что было тогда,— действительность, а эта

¹ И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах, т. XIV, «Наука», М. — Л. 1967, стр. 70.

жизнь — лишь притворство, которое рассеивается, как только гаснут огни в зале» (21 августа 1859 года).

Эта любовь Диккенса к сцене сказывалась и в его повседневной жизни. Увлечательный собеседник, блестящий рассказчик, он играл за столом, в кругу друзей; любил занимать гостей, представляя в лицах всевозможные комические истории. Забавляясь с детьми, он весьма успешно изображал разных зверей. Играли даже его рассчитанные на внешний эффект яркие и необычные костюмы. Игра в жизни была настолько органической потребностью Диккенса, что иногда в самых неожиданных и неподходящих обстоятельствах он не только находил повод для лицедейства, но вовлекал в свои импровизированные спектакли окружающих. Играть самому и смотреть, как играют другие, составляло творческую атмосферу, вне которой он не мог жить и работать.

Диккенс готов был отождествить свою работу на сцене с писательским трудом. Когда ставишь пьесу, играешь в ней, «если выходит хорошо и труды мои не пропали даром, у меня такое чувство, как будто коллективно пишешь книгу», — признается Диккенс (письмо Тененту от 9 января 1857 года).

Когда Диккенс готовил какую-либо роль, он настолько вживался в нее, что задолго до выступления на сцене, в письмах к друзьям не только говорил словами данного персонажа, но часто полностью настраивал свое перо на его лад. Так же поступал он и с персонажами своих романов, писал письма под Микобера, Сэма Уэллера и т. д. Вынашивая свои замыслы, Диккенс играл своих героев, выставляя их на суд воображаемого зрителя, перевоплощаясь каждый раз подобно актеру, проверяя на слух их речь, дополняя ее мимикой и жестами. Дочь Диккенса рассказывает в своих воспоминаниях, как однажды оказалась в его комнате. Он был настолько поглощен своей работой, что совершенно забыл о ее присутствии. Отрываясь от стола, Диккенс время от времени подбегал к зеркалу; лицо его искажала гримаса, он что-то быстро бормотал про себя. Затем возвращался на место и торопливо записывал то, что только что представил в лицах. Актер предварял писателя.

По мере того как изменяется творчество Диккенса,

пересматриваются и сценические идеалы и образцы. Уходит в прошлое тот театр, на котором Диккенс вырос и воспитывался, театр его юности, несовершенства которого писатель так часто изображал, добродушно смеясь над ними. С годами все меньше чувствуется близость Диккенса к пантомиме, фарсу или кукольному театру. Если раньше Диккенса, писателя и актера, сопоставляли с исполнителем комических ролей Мэтьюзом, в дальнейшем его начинают сближать с трагиком Макриди и с известным французским актером Фредериком Леметром. Особо знаменательна дружба Диккенса в последний период его жизни с англо-французским актером Фехтером, с именем которого связаны реалистические преобразования в английском театре, новые режиссерские принципы, введения технических усовершенствований в постановке спектаклей, отказ от условности в актерской игре, отход от напыщенной декламационности стиля в трагических ролях. Диккенс помогал Фехтеру советами в его драматургических начинаниях и режиссерской деятельности. В свою очередь, талантливый актер, представитель нового реалистического направления в театре, до известной степени способствовал эволюции искусства Диккенса последнего периода с его более суровой патетикой, усилением психологизма, поисками сложных, не поддающихся прямолинейной этической оценке случаев, стремлением истолковать характер человека возраставшей его средой.

Зрелый Диккенс проявлял исключительный интерес к внутреннему миру своих героев. Однако его искусство, близкое к драматургии, требовало специфических форм изображения психологии. В динамичном и во многом «театральном» романе Диккенса не так уж часто встречались тормозящий действие развернутый внутренний монолог, отражающий стремления героя разобраться в своих мыслях и чувствах или их скупулесный авторский анализ.

Диккенс-психолог скорее стремится везде, где только возможно, показать внутренний мир при помощи внешнего, дать возможность самим характерам и их психологии раскрыться в действии. Для писателей, широко пользующихся драматургическим методом, повадки, жесты или позы персонажей обладают осо-

бой значительностью. Они часто более психологически весомы при изображении мыслей и чувств людей, их подлинных намерений и сокровенных дум, чем пространные рассуждения. Душевное состояние миссис Раунсуэлл, нашедшей сына после долгой разлуки, выдает трепетное движение рук. Все оттенки чувств и настроений лавочника Снегсби воспроизводятся его кашлем. Перед лицом грозной супруги мистер Снегсби будет выражать своим кашлем и страх, и замешательство, и готовность смириться и подчиниться. В кабинете адвоката Талкингхорна этот кашель станет «робким и почтительным», а при встречах Снегсби с бедняками Одинокого Тома или с Джо — «сочувственным».

Психологическому мастерству Диккенс часто учился у современных актеров, среди которых он особенно выделял Фредерика Леметра, которого, по собственному признанию, всегда брал себе за образец. Диккенс восхищался умением этого актера заставить играть самые обычные предметы театрального реквизита. Он внимательно следит за игрой Леметра в пьесе «Тридцать лет жизни игрока», где тот изображал преступника.

«Как он одет, какое у него лицо, — пишет Диккенс, — но главное, с каким исключительным мастерством он сумел сделать виновной, преступной простую сучковатую палку, заменявшую ему трость, с той минуты, как он подумал об убийстве!.. Он и гордится этой тростью, и боится ее; и не знает, радоваться ли ее заостренному концу или страшиться его. Он сидел за маленьким столиком в таверне и пил вместе с путешественником, а эта страшная палка была между ними...» (письмо к Форстеру, февраль 1855 года). Дубинка в руках убийцы Джонаса Чезлвита или черпаховый ножик, с которым удаляется к себе будущий самоубийца Мердл, обладают той же степенью драматической выразительности. Вполне заменяют пространные психологические изыскания и веер, которым, скрывая свое волнение, картинно обмахивается леди Дедлок во время разговора с клерком Гаппи, принесшим ей известие, что дочь ее жива, или календарь на стене, который внимательно рассматривает Джордж, чтобы не обернуться и не увидеть мать. А смущение и замешательство Кедди, когда она спешит сообщить матери о перемене в своей жизни — замужестве,

но встречает лишь рассеянный, устремленный вдаль взор миссис Джеллиби, лучше всего передают трепещущие ленты шляпы, которую девушка раскачивает и волочит по полу.

Не обходится в «Холодном доме» и без того отзвука мелодрамы, от которого Диккенс окончательно так и не смог освободиться. Раздражающие современного читателя эффектные позы, которые принимают герои Диккенса часто при сугубо интимных обстоятельствах, отдают штампами викторианской сцены. В самом деле, можно ли считать правдоподобным, что наедине с собой женщина будет, распростершись на полу, выражать отчаяние стонами и рыданиями или же молить дочь о прощении, опять же упав на колени? А такой в общем трезвый и рассудительный человек, как Баккет, станет скрывать от сэра Лестера причину бегства его жены вопреки логике и здравому смыслу, но в строгом соответствии с законами театральной тайны и во имя театрального эффекта.

В этом театральном мире почти все герои стремятся что-то изображать. Они передразнивают и ловко пародируют друг друга, даже корчат рожи. Они готовы лицедействовать по любому поводу и представлять все, что происходит в романе. После смерти Немо красноречивый Суиллс изображает в лицах дознание. А необычная гибель Крука обогащает детвору в переулке новой игрой — в самовозгорание. Даже простодушный Джордж пытается играть (правда, неудачно), заявившись к брату под чужим именем.

Есть среди героев «Холодного дома» и прирожденные актеры. Знаток «хорошего тона», позер и себялюбец, Тарвидроп живет на средства сына, который по простоте душевной считает отца своим благодетелем. Узнав о предстоящей женитьбе сына, старый комедиант притворяется оскорбленным и опечаленным, но внимательно следит за реакцией жениха и невесты, прислушивается к их словам с тем, чтобы повернуть изменившуюся ситуацию в благоприятную для себя сторону. Постоянно играет роль непрактичного и не приспособленного к жизни младенца весьма успешно соблюдающий свои интересы Скимпол, — его инфантильные тирады всегда обращены к понимающей и сочувствующей аудитории.

Антагонизм и долгая борьба Талкингхорна и леди Дедлок — тоже игра, ставка в которой покой, честь, сама жизнь человеческая. Взаимная слежка и подозрительность — одно из условий этой игры. Каждый из участников, боясь «быть застигнутым врасплох», словно примеривает, «сколь много знает другой». Постоянно встречаясь с леди Дедлок, лицемерный адвокат всегда безупречно разыгрывает роль, оставаясь в одном неизменном «амплуа» — почтительного поверенного ее мужа, и «пятьдесят пар глаз, в пятьдесят раз более зорких, чем глаза сэра Лестера, не заметили бы ни единого изъяна в его игре». Обстоятельства обязывают к притворству и его противницу. Отдавая должное ее выдержке, Талкингхорн признается с восхищением: «До чего сильна эта женщина! Она все время играла роль».

Трагическая раздвоенность героини в значительной мере диктовала автору и методы раскрытия ее психологии, либо косвенно, глазами других людей, либо внешними средствами: при помощи поз, жестов или выразительных деталей театрального реквизита. Ее душевная драма лишь угадывалась.

Обычно Диккенс недоверчиво относился к непосредственно авторскому анализу психологии героев, к «рассечению» их души холодным скальпелем хирурга, по возможности избегал его и советовал избегать другим. Он, например, рекомендовал Коллинзу поменьше рассуждать в «Женщине в белом» и усовершенствовать роман, «вычеркнув из него всякий анализ, сталкивая героев друг с другом и развивая действие» (7 января 1860 года). Диккенс отходит от этого правила преимущественно в тех случаях, когда он обращается к постоянно привлекавшей его пристальное внимание психологии преступника, исследует подспудные глубины его сознания. Так, например, совсем еще молодой писатель с потрясающей психологической достоверностью словно вживается в душу злодея Фейгина, когда тот предстает перед судом и должен услышать свой смертный приговор («Оливер Твист»).

Леди Дедлок — не преступница, но ее подозревают, преследуют, обвиняют в убийстве, которого она не совершала, но «будь она и вправду убийцей, ужас ее не мог бы быть сильнее». Диккенс обнажает перед нами

душевное состояние своей героини в минуты кризиса. Когда смятение ее чувств достигло апогея и она стоит на грани отчаяния. Обстоятельства последних дней роковым образом свидетельствуют против нее. Загнанная в тупик, «затравленная», она мечется по комнате, бросается на пол, поднимается, снова падает, «трепещет, словно рука палача касается ее шеи». В этой сцене привычные для Диккенса внешние средства изображения психологии занимают подчиненное место. Главное же — внутренний монолог героини, с которым переплетается авторский анализ ее мыслей и чувств. «Страшное наваждение охватывает и омрачает ее душу... от этого преследователя нельзя спастись иначе как смертью». Нет больше леди Дедлок: ее былая выдержка, «непоколебимая уверенность в себе теперь сорвана и унесена прочь, как древесный лист неистовым ураганом».

После «Холодного дома» Диккенс развивает и совершенствует найденные им методы исследования внутренней жизни своих героев. В рабочих планах к «Крошке Доррит» впервые встречаются такие слова, как «анатомизировать», «рассекать» по отношению к психологии действующих лиц. Особый интерес писателя вызывает душевное состояние человека, находящегося на грани отчаяния. Трудный и противоречивый образ Хэдстона дает писателю возможность привлечь для этой цели весь богатый выработанный им комплекс изобразительных средств. Диккенс обнажает перед читателем буруеваемую разнородными чувствами душу незадачливого преступника после его попытки устранить своего соперника. Хэдстон страшится расплаты. Ему угрожает его сообщник. Терзания совести заглушают сознание бесцельности совершенного преступления. Внутреннему монологу Хэдстона, в котором тот мучительно пытается установить, в чем же допущена ошибка в его тщательно подготовленном покушении, Диккенс предпосылает развернутое авторское отступление, где, основываясь на данных криминалистики, писатель рассматривает общий случай: какие мысли терзают преступника, который не выполнил задуманного. Таким образом, чтобы частная психологическая проблема была раскрыта более глубоко и всесторонне, Диккенс параллельно монологу «скованного мстостью и ненавистью» Хэд-

стона приводит рассуждения мыслящего спокойно и логически-стройно, так сказать, теоретического убийцы.

Этот психологический этюд основан на сочетании трех голосов: голоса автора, голоса воображаемого преступника и, наконец, голоса самого героя. Автор позволяет себе строить некоторые догадки, кое-что предположить и подсказать читателю, а затем, по своему обыкновению, отходит в сторону, оставляя актера, лежащего ничком на земле, в позе, выражающей безвыходное отчаяние; в дальнейшем о мыслях и чувствах Хэдстона можно будет узнать лишь по его поступкам или через восприятие других людей.

Большую роль в психологической характеристике персонажа играют связанные с ним в той или иной мере другие действующие лица.

Две горничные миледи, столь непохожие одна на другую, не просто камеристки знатной дамы: это ее спутницы на жизненном пути, с каждой из них связан определенный этап в жизни героини. Юная простодушная Роза — скорее наперсница, младшая подруга леди Дедлок, которая помогает ей хоть на минуту стать иной, отгородиться от лживого мира, в котором ей приходится существовать.

С мадемуазель Гортензией (или, на французский лад, Ортанс) леди Дедлок сближает своеобразное двойничество. Француженка одного роста с миледи, у них сходные имена (Гонория — Гортензия), она элегантна, надменна, высокомерна, нетерпима. В чем-то она старается подражать своей хозяйке. По ходу действия леди Дедлок и ее дуэнья дублируют друг друга и даже меняются местами.

Мадемуазель Ортанс как бы воплощает теневую сторону двойной жизни леди Дедлок. Предваряя миледи, она придет к Талкингхорну и выполнит то, о чем героиня, страстно желая избавиться от своего врага, лишь помышляла.

Необходимость притворяться заставляет леди Дедлок в самые ответственные минуты жизни прибегать к своеобразному маскараду, появляться в чужом платье.

Такой старый сценический трюк, как переодевание, служит у Диккенса самым различным целям. Когда в «Записках Пиквикского клуба» Джингль приходит

на бал во фраке Уинкля и тем навлекает на него неожиданные неприятности, это — ситуация фарсовая. Когда в последнем из романов 50-х годов, «Повесть о двух городах», герой, похожий лицом на соперника, в его платье, жертвуя своей жизнью, восходит на эшафот, переодевание становится источником эффекта мелодраматического.

Трагическая героиня «Холодного дома» в *чужой* одежде находит свое последнее прибежище на могиле возлюбленного. Впервые она придет сюда тоже в *чужом* платье, взятом у своей горничной, а Баккет и Талкингхорн, чтобы окончательно убедиться в справедливости своей догадки, как заправские режиссеры, разыграют спектакль, где единственным зрителем будет Джо, которому надлежит признать или не признать незнакомку на кладбище. Исполнять же роль в этой пьесе будет дублерша трагической актрисы мадемуазель Ортанс, и притворство ее будет заключаться в том, что, выступая в *своем* платье, она будет изображать другую.

Полицейский сыск требует не только режиссерской, но и актерской выдумки. С подлинным артистизмом тот же Баккет под видом лекаря пробирается на галерею Джорджа, укрывавшего Гридли. Очки, парик, широкополая шляпа и другие статьи театрального реквизита исчезают, как только Баккет добрался до своей жертвы. Зловещий маскарад лишь усугубляет драматизм ситуации, патетика переплетается с буффонадой, трагедия выступает в шутовском обличье, с водевильными аксессуарами.

Когда же речь пойдет о такой трагической фигуре, как Хэдстон, мотив двойничества и переодевания перенесется как бы в область психологии. Обычная маскировка преступника с целью избежать подозрения в данном случае значительно осложнена. Хэдстон словно раздваивается. Он хочет совершить убийство если не чужими руками, то в чужом виде и потому старательно изменяет свою внешность, тщательно копируя своего морального двойника лодочника Райдергуда, ибо хочет уничтожить соперника не как уважаемый учитель, а как темная личность Райдергуд. Совершив преступление в чужом платье, забросив его в реку и приняв прежний строгий и кор-

ректный облик, Хэдстон стремится не только обезопасить себя, но и облегчить себе возможность снова вернуться к привычной благопристойной жизни, пока в мирной обстановке классных занятий перед учителем не возникнет его второе, преступное «я» — Райдергуд с грозной находкой в руках, — той маскарадной одеждой, от которой Хэдстон хотел избавиться.

Диккенс часто ставит своих героев в условия, близкие к театральным. Он вдумчиво готовит мизансцены, тщательно выверяет освещение и шумовые эффекты. В многочисленных, почти режиссерских ремарках Диккенс комментирует манеру говорить и произношение своих героев, прислушивается к тому, как доносятся со сцены их голоса, строго соразмеряет их звук и тембр.

Приглушенный разговор у постели умирающего Гридди внезапно прерывает отчаянный вопль мисс Флайт, возвещающий о конце.

Безмолвен и неподвижен разбитый параличом сэр Лестер. Беспомощна и растерянна его домоправительница. Баккет в этой сцене говорит и действует за всех. Он угадывает невысказанные желания и даже приказания больного, мысли и чувства миссис Раунсуэлл. Речь автора сводится к театральным ремаркам: «Он видит на столе небольшую шкатулку», «миссис Раунсуэлл взяла свечу, чтобы осветить ему» и т. д. Баккет «для большей наглядности» комментирует все, что происходит: «Принести ее сюда? Понятно. Открыть одним из этих ключей? Понятно. Самым маленьким ключом? Разумеется. Вынуть деньги? Вынимаю... Взять их на расходы? Возму... Денег не жалеть? Не буду».

Когда Талкингхорн спокойно и бесстрастно передает историю леди Дедлок в гостиной Чесни-Уолда, он не сводит глаз с неподвижной фигуры миледи, которая, как всегда, замкнулась в своем гордом молчании и словно окаменела. Погрузив сцену в полумрак, Диккенс высвечивает лишь главных ее участников. Догорающее пламя камина освещает рассказчика, «поток лунного света» — леди Дедлок. Эти сопутствующие каждому из героев столь отличные друг от друга световые лучи нигде не смешиваются и не сливаются. *«При свете пламени* видно, как мистер Талкингхорн повернулся к потоку лунного света. *При свете луны*

видна леди Дедлок в профиль, замершая у окна» (курсив мой. — М. Н.)

Диккенс добивается того «поистине поэтического светового эффекта», которым он впоследствии восхищался в постановке «Фауста» в Парижской опере, где «в наиболее важных ситуациях Мефистофель окружен присущим ему одному адским красным сиянием, а Маргарита — бледно-голубым траурным светом» (письмо к Макриди от 19 февраля 1863 года).

Театральное искусство Диккенса завершает период длительных поисков сближения романа и драмы в английской литературе. Исторически сложившееся своеобразие английской драматургии обеспечило ее последующее влияние на повествовательную литературу, и уже на раннем этапе своего возникновения и развития английский роман находился в прямой зависимости от более старого жанра, имевшего в Англии свои давние, прочные и устойчивые традиции. Как известно, в Англии эпохи Возрождения не было строгого разделения жанров, и драматургия не подчинялась правилам, ограничивающим ее свободу и широту, пестроту и разнообразие привлекаемого ею жизненного материала. Место действия менялось в зависимости от того, как развивались события во времени. Драматург мог по своему усмотрению обращаться к массовым сценам, свободно прибегать к двум (или более) параллельно развивающимся и периодически соприкасающимся друг с другом сюжетам, включая их в единый поток действия. Законом английской драмы времен Шекспира было обязательное сочетание трагического и комического.

Эти хорошо известные черты английской драматургии эпохи Возрождения послужили предпосылкой последующего широкого и вольного изображения жизни в английском реалистическом романе XVIII века, и прежде всего у его творца Филдинга, который, до того как создать «комический эпос в прозе», успешно писал для театра и «прихватил с собой многие важные секреты своего драматургического мастерства»¹. В начале XIX века в романах Вальтера Скотта глубина раскрытия исторического процесса и широта и много-

¹ А. Елистратова, Английский роман эпохи Просвещения, «Наука», М. 1966, стр. 219.

образе изображения жизни наций привели писателя к необходимости ориентироваться на поэтику драмы. Для В. Скотта задача романиста «совпадает с задачей драматурга». «С тщательностью, которая почти переходит в нарочитость,— писал Скотт,— автор старается избежать обычного повествовательного стиля и предпочитает, где только возможно, вкладывать свою повесть в драматическую форму...» («Рассказы моего хозяина»).

Колоссальное напряжение общественной борьбы и противоречий во Франции первой половины XIX века потребовало новых форм изображения социальных конфликтов, разрушения границ между жанрами; драматизм самой действительности повлек за собой необходимость проникновения драматической формы в повествование. В стремлении создать новый тип романа основоположники критического реализма во Франции в значительной мере опираются на опыт англичан, и прежде всего В. Скотта (Стендаль называет его романы «романтической трагедией с вставленными в нее длинными описаниями», Бальзак — «диалогизированной драмой»). «Выразитель нашей эпохи — драма», — утверждал Бальзак; роман для него — «трагедия или комедия». «Человеческая комедия» рисуется его воображению как «драма, разыгрываемая четырьмя или пятью тысячами выдающихся людей».

В Германии сверстник Диккенса, Отто Людвиг, сам романист и драматург, размышляя о судьбах еще во многом незрелого, не нашедшего себя, еще не вышедшего в ту пору на большую дорогу литературы немецкого романа, также не может пройти мимо богатого опыта англичан, и в своих теоретических работах об искусстве романа и господстве в нем духа драмы он исходит из практики английских романистов, и прежде всего Диккенса.

В середине XIX века драматизация становится повсеместной в английской литературе и в большей или меньшей степени затрагивает творчество почти всех современных Диккенсу романистов и даже поэтов, самый значительный из которых, Роберт Браунинг, уже в 40-е годы приходит к созданию драматического монолога — ведущей формы его лирики. Заглавия поэтических сборников Браунинга: «Драматическая лирика»,

«Драматические поэмы», «Действующие лица». В своих романах в стихах Браунинг, подобно современным ему романистам, подчиняет повествование драматическим принципам.

У Диккенса, больше всех его предшественников и современников, драматургический метод становится всеобъемлющим, охватывает органически все стороны романа, в котором драматическое начало выступает в гармоническом содружестве с эпическим и лирическим. Принимая исторически сложившиеся формы предшествующей литературы и основные тенденции литературы современной, Диккенс пропагандирует их как критик, насаждает как редактор в издаваемых им журналах, воплощает их в своей творческой практике. Он настаивает не только на слиянии эпического и драматического начала в романе, но и на их разграничении и придерживается правила, сформулированного еще Филдингом, — обрисовать своих героев, а затем выпустить их на сцену, чтобы они «должны были говорить и действовать сами за себя», так как он убежден, «что если... поставил людей разыгрывать пьесу, то это... уже их дело», а не его (письмо к миссис Брукфилд 20 февраля 1866 года).

Казалось бы, романы Диккенса призваны были восполнить существенный пробел в оскудевшем драматургами английском театре. Многочисленные инсценировщики получали в свое распоряжение готовые мизансцены, персонажей, одетых, загримированных, готовых к выходу на сцену. Блестящий диалог был словно предназначен для театральных подмостков. И все же прижизненные, да и посмертные инсценировки, как правило, оказывались неудачными, ибо они неизбежно обедняли искусство Диккенса. В них не было авторской партии, представляющей лирическое, поэтическое начало прозы Диккенса.

Многоплановые эпопеи Диккенса, как и многие другие великие книги мировой литературы, при выходе на сценическую площадку утрачивали свои масштабы. Здесь уместно вспомнить слова С. Цвейга о неудачах сценических вариантов столь близких Диккенсу романов Бальзака. «Он должен писать так же плавно, как течет река, ему необходимы размах и полнота, и не случайно все инсценировки бальзаковских романов не

имели успеха. Любой из его образов, перенесенный на ограниченное пространство сцены, кажется неестественным либо утрачивает тонкую игру нюансов, логику переходов»¹.

Говоря о своеобразии драматического искусства Роберта Браунинга, его жена, поэтесса Элизабет Баррет-Браунинг, противопоставляла его «драмы души» сценическим, сыгранным драмам, с их театральным реквизитом и пестрой бутафорией. В драматическом воплощении внутренней жизни человека у Браунинга ей виделись ростки «драмы будущего» без «намалеванных декораций, подмостков, актеров, суфлеров, света рамп и костюмов». В этом новом спектакле воображения сценической площадкой должна была стать душа человека, ее изменчивые настроения, ее симфония. На театр воображения ориентируется и поэтическая стихия романов Диккенса. Поэтому такой тонкий его ценитель, как О. Людвиг, считал, что романы Диккенса драматичней, театральной самой драмы и не скованный никакими сценическими условностями голос автора звучит как музыка.

Диккенс, «величайший художник, которого создала Англия после Шекспира» (Б. Шоу), раздвинул границы современного ему романа и, подобно Бальзаку и Стендалю, открыл новый период в его истории.

¹ С. Цвейг, Бальзак («Жизнь замечательных людей»), «Молодая гвардия», Л. — М. 1961, стр. 360.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

А. С. Ромм, «Холодный дом» Диккенса, Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук, вып. 8, 1941.

В. В. Ивашова, Творчество Диккенса, Изд-во МГУ, 1954.

А. Б. Гуськова, Предисловие к роману Диккенса «Холодный дом», Изд-во на ин. яз., М. 1957.

М. А. Нерсесова, Творчество Ч. Диккенса, «Знание», М. 1957.

Т. Сильман, Диккенс. Очерки творчества, Гослитиздат, М. 1958 (2-е изд. — 1970).

И. М. Катарский, Диккенс, Гослитиздат, М. 1960.

Дж. Голсуорси, Предисловие к «Холодному дому», Собр. соч., т. 16, изд-во «Правда», М. 1962.

Хескет Пирсон, Диккенс («Жизнь замечательных людей»), «Молодая гвардия», М. 1963.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Диккенс трагический	3
Писать интересно!	25
Герои «Холодного дома»	47
В мире поэзии и на подмостках	89
Краткий список литературы	111

*Магдалина Александровна
Нерсесова*

„ХОЛОДНЫЙ ДОМ“ ДИККЕНСА

Редактор *С. Гимдеу*. Художественный редактор *Г. Масляненко*
Технический редактор *З. Евдокимова*. Корректор *Т. Кузина*

Сдано в набор 15/XII 1970 г. Подписано к печати 27/V 1971 г.
A05779. Бумага типогр. № 2, 84×103¹/₃₂. 3,5 печ. л. 5,88 усл. печ. л.
5,84 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ № 68. Цена 23 коп.

Издательство „Художественная литература“. Москва, Б-66,
Ново-Басманная, 19.

Сортавальская книжная типография Управления по печати при Со-
вете Министров КАССР, Сортавала, Карельская, 42.

«МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА»

Вышли из печати:

В. Бахмутский. «Отец
Горио» Бальзака.

Н. Гей. Пафос социа-
листического реализма.

А. Гребенщиков.
«Оптимистическая траге-
дия» Вс. Вишневского.

П. Гринцер. «Махаб-
харата» и «Рамаяна».

Е. Краснощекова.
«Обломов» И. А. Гонча-
рова.

М. Мендельсон.
«Американская траге-
дия» Теодора Драйзера.

Т. Мотылева. Роман
Анны Зегерс «Седьмой
крест».

23 КОЛ.

