

М. В. Урнов

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ

Чарльз Диккенс – издатель и редактор



М. В. Урнов

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ

Чарльз Диккенс – издатель и редактор

МОСКВА
"КНИГА"
1990

ББК 76.17
У70

у $\frac{4702010201-018}{002(01)-90}$ 29-90

ISBN 5-212-00249-4

© М.В.Урнов, 1990



**Чарльз Диккенс. 1859 г.
Фото Герберта Уоткинса**



Дом, в котором родился Ч. Диккенс



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Выдающаяся личность многогранна. Каждая из ее граней, сколько бы их ни было, все другие поощряет и в той или иной мере каждую из них высвечивает.

Чарльз Диккенс великий романист. Он же неподражаемый и прославленный чтец своих произведений, создатель театра одного актера, в котором он все: автор, режиссер и актер. Он же неподражаемый редактор: вдохновитель, организатор, руководитель и душа двух знаменитых журналов, которые выходили один за другим в общем счете двадцать лет. И автор многочисленных опубликованных в них сочинений.

Неподражаемый — это прозвище дал Чарльзу Диккенсу его друг и биограф Джон Форстер.

С неподражаемым романистом в нашей стране знаком, можно сказать, каждый умеющий читать человек. С неподражаемым актером, чтецом своих произведений, уже никто познакомиться не может. Это актерское чтение — зрелище, оно вызывало и смех, и слезы, и единодушный восторг слушателей и зрителей. Мы можем положиться на авторитетные свидетельства, сделать попытку вообразить себе восторженно-признательную аудиторию, представленную рабочими, торговцами, ремесленниками, школьниками, студентами, актерами, чиновниками, предпринимателями, королевской семьей, и этим удовлетвориться. Свидетельствует Иван Сергеевич Тургенев: "Я присутствовал на трех чтениях Диккенса и пришел в совершенно телячий восторг... Какая веселость, сила, грация и глубина! Это передать невозможно".

Свидетельствует выдающийся английский актер Уильям Чарльз Макриди — в изображении и с пояснением Чарльза Диккенса. В г. Плимуте Диккенс читал сцены из своего "Дэвида Копперфилда". «Эффект, — отметил он, — был ошеломляющий... На всех "Копперфилд" произвел огромное впечатление. Но сильнее всего он подействовал на Макриди в Челтенхеме. Когда я пришел домой после "Копперфилда", он совершенно лишился дара речи и только скашивал на бок свою старую челюсть да закатывал полузакрытые глаза — совсем как на его портрете Джексона. А когда я отпустил по этому поводу какое-то легкомысленное замечание, он запротестовал: "Ну, нет... э... Диккенс! Ей-богу, это чудесное сочетание страсти и игривости... э... э... слитых воедино... Э... ах, право же, Диккенс! восхищает и трогает до глубины души. Это настоящее искусство, а Вы знаете... э... что я... нет, Диккенс! Черт меня побери совсем! Ведь я видел лучшие образцы искусства в великое время, но это просто непостижимо. Как это захватывает... э... э... Как это сделано... э... как только может этот человек"»¹.

¹ Цитаты из произведений и писем Чарльза Диккенса даны, как правило, по изданию: Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1957—1963.

Свидетельствует сам Чарльз Диккенс: «Я только что вернулся из Парижа, где чтение "Копперфилда", "Домби и сына", "Рождественской песни" и "Суда" вызвало такую сенсацию, которую скромность (моя прирожденная скромность) не дает мне возможности описать. Вы ведь знаете, как великодушна парижская публика! По отношению ко мне она выказала беспредельное великодушие».

«Число моих слушателей в Нью-Йорке достигло уже сорока тысяч, и на улицах меня знают не хуже, чем в Лондоне. Люди оборачиваются, смотрят на меня и говорят друг другу: "Смотрите, Диккенс идет"».

Неподражаемый выступал с публичным чтением своих произведений во многих городах и поселках Великобритании, Франции, США — всего 423 раза.

Диккенс достигал потрясающего успеха не только потому, что он был наделен выдающимися актерскими способностями, но и потому, что он был великим художником слова. Написанные им слова содержали верно воспроизведенные явления жизни и ясно выраженные убеждения и чувства.

Редакторство — занятие столь же древнее, как и сама литература. В общей формуле можно сказать: Платон редактировал Сократа, Боккаччо — Данте. В известном смысле эпоха Возрождения началась с того, что древние тексты отредактировали заново. Однако вполне определилась профессия редактора с той поры, когда издательства, газеты и журналы превратились в мощные предприятия. Редактор разного ранга и положения сделался неизбежен на пути рукописи к типографскому станку и к читателю. История литературы и публикаторского дела знает множество случаев удивительного согласия и столь же удивительной взаимной неприязни между автором и редактором. Эти

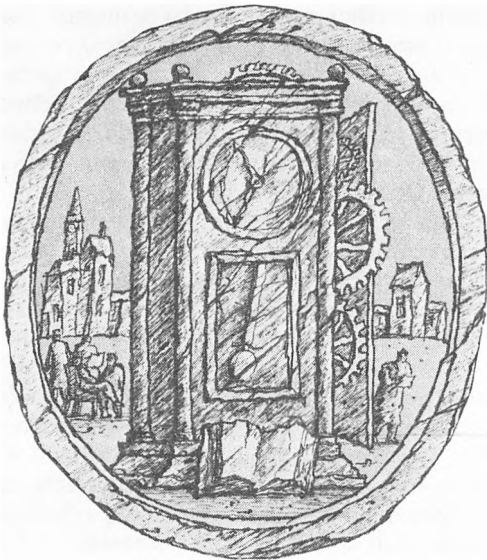
В тех случаях, когда использованы переводы из других изданий, это оговорено, за исключением переводов, выполненных автором этой книги.

случаи с нередко захватывающими и драматическими сюжетами, которые обнажают характеры, судьбы и общественные нравы, заслуживают самостоятельного исследования.

Редакторством занимались многие великие писатели, Чарльз Диккенс в их числе. Он занимался редакторством почти столько же лет, сколько занимался собственно литературным творчеством. На всей многогранной деятельности Чарльза Диккенса лежит отпечаток его личности, его среды, его времени и национальных традиций английской культуры.

Издательская и редакторская деятельность Чарльза Диккенса интересна и поучительна сама по себе и не только для профессионала: редактора, издателя, писателя, критика, рецензента, журналиста. Она интересна и значительна как творческое проявление его личности, особенно в ее непосредственном и, можно сказать, постоянном взаимодействии с литературной деятельностью. Она интересна и поучительна для всякого любознательного человека.





ИДЕЯ ОБЩЕДОСТУПНОГО ЖУРНАЛА

Как она возникла и развивалась в фантазии и редакторской практике **Чарльза Диккенса**

Талант истинный, за что бы он ни принимался, все делает хорошо; а тот, кто постоянно начинает что-нибудь и, не доведя дело до конца, бросает, не есть истинный талант...

Чарльз Диккенс

Идея повременного общедоступного и независимого издания возникла у Диккенса еще в тридцатые годы, а свое полное воплощение получила только в 1850 году. Однако

и тогда она не остановилась в своем развитии. Уже в исходном замысле мелькали и соединялись черты, определившие впоследствии облик журнала. Он должен быть обращен к самому широкому читателю, должен быть общедоступен: по материалу, манере изложения и цене. Он должен поразить своей новизной, но и знать свою родословную и степень родства. Он должен быть...

10 февраля 1836 года видные лондонские издатели Чепмен и Холл сделали Диккенсу заманчивое предложение. Диккенс уже был известен: 1 февраля 1836 года в двух томах вышли его "Очерки Боза", хорошо встреченные читателем и критикой. Предложение издателей Диккенс принял. "Работа предстоит нешуточная, — писал он своей невесте, — но трудно противостоять искушению получить заработок". Ей же он писал, что для него эта работа "долг, а не забава". Заработок и долг. Хлеб насущный и гражданское предназначение. Спустя девять дней после сделанного Диккенсу предложения он завершил первую главу своего первого крупного произведения — романа "Посмертные записки Пиквикского клуба". Через месяц с небольшим, 31 марта, вышел его первый выпуск — книга готовилась и печаталась частями — ежемесячными выпусками. Спустя два дня Чарльз Диккенс женился на Кэтрин Томпсон Хогарт, старшей дочери Джорджа Хогарта, литератора и редактора газеты "Ивнинг кроникл", в которой Диккенс — репортер и автор "Очерков Боза" — сотрудничал. В доме Хогарта и Уильяма Гаррисона Эйнсворта, журналиста и писателя, автора исторических романов, Диккенс знакомится с видными литераторами, музыкантами, художниками, в том числе с художником Крукшенком, который иллюстрирует "Очерки Боза".

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.



Жена Ч. Диккенса Кэтрин Диккенс. 1838 г.
Художник Сэмюэл Лоуренс (1812–1884)

Так писал юный Пушкин.

В самом начале "Посмертных записок" их герой Пиквик назван бессмертным. Слово сказано в шутовском тоне, с добродушно-иронической интонацией. И все же оно было сказано и оказалось пророческим. Из этого не следует, что автор думал тогда о бессмертии своей творческой деятельности. Он не думал ни о бессмертии своей души, ни о бессмертии своих творений. Он был полон жизненных и творческих сил, жаждал продолжения писательской деятель-



Чарльз Диккенс. 1837 г.
Художник Сэмюэл Лоуренс

ности, доброго заработка и всестороннего благополучия. Не лишен был тщеславия. Но думал и о своем гражданском долге и начал искать пути более энергичного его исполнения. 4 ноября 1838 года он подписал соглашение с издателем Ричардом Бентли о редактировании его ежемесячного журнала.

Чарльзу Диккенсу 24 года. Жизненные силы бьют ключом, под их напором идеи фонтанируют. Журнал — трибуна. Ежемесячно можно и нужно говорить с читателем обо всем. Обо всем, что может его интересовать и что сочтет возмож-

ным и нужным поведать и разъяснить ему редактор. Обязанности редактора точно обозначены в заключенном с издателем соглашении. Издатель не склонен поощрять своеволие редактора — у того еще нет профессионального опыта. Название журнала — "Альманах остроумца"? Журнал будет выходить под названием "Альманах Бентли". Сам редактор сдерживает себя и считает необходимым проявлять в журнале сдержанность и выдержку. Он пишет издателю: "Я думаю, что, пока мы не обрели устойчивость в нашем плавании, нам не к лицу чрезмерная шутливость". Но редактор не долго следует своей рекомендацией. Рвется наружу веселость и задорная шутливость. Он печатает шутливую рекламную «Речь Его Могущества по случаю открытия второго номера "Альманаха Бентли"» и гравюру, исполненную по рисунку художника Физа. На гравюре молодой Чарльз Диккенс. Он ведет толстого, приземистого носильщика. На его голове многочисленные экземпляры "Альманаха Бентли". За Диккенсом и носильщиком следует ликующая толпа читателей...

Диккенс не склонен терпеть вмешательства в его редакторские замыслы и действия. После выхода первого номера журнала он пишет Ричарду Бентли: "Я снова вынужден просить Вас не разрешать кому бы то ни было вмешиваться в работу журнала, кроме меня самого". Отношения между издателем и редактором напряжены, смягчить и сгладить их не удастся. Диккенс подает в отставку. 31 января 1839 года начальный этап редакторского опыта Диккенса завершился. В мартовском номере журнала он публикует "Семейное послание родителя своему Дитяти", в котором поручает журнал попечению "одного из моих наиболее близких и ценимых друзей, м-ра Эйнсворта". Веселая шутливость не покидает Диккенса. Идея нового журнала занимает его воображение. В июле 1839 года через Джона Форстера, в письме к нему, он делает предложение издателям Чепмену и Холлу начать издание нового еженедельника.

«...Я бы не прочь начать с тридцать первого марта 1840 года новое повременное издание, в котором весь материал печатался бы впервые и которое бы выходило раз в неделю, причем цена за выпуск была бы три пенса, а известное количество выпусков, собранное в книжку, продавалось бы отдельно в регулярные промежутки времени. Чтобы дать Вам представление о характере задуманного мной издания, может быть, лучше всего просто назвать "Болтуна", "Зрителя" и Голдсмитову "Пчелу", с той только разницей, что наше издание должно быть общедоступней и в выборе тем, и в манере изложения».

"Болтун" (1709–1711), "Зритель" (1711–1714) – знаменитые журналы эпохи Просвещения, положившие начало английской журналистике. Их издавали выдающиеся публицисты-просветители Джозеф Аддисон (1672–1719) и Ричард Стил (1672–1729). В этих и других совместных изданиях они печатали сатирико-нравоучительные статьи и эссе, посвященные быту, нравам, морали, искусству, политике, философии – широкому кругу тем и вопросов.

"Пчелу", сатирический журнал, в 1758 году издавал Оливер Голдсмит (1730–1774) – поэт, прозаик, драматург, публицист, автор хорошо известных у нас поэмы "Покинутая деревня" (в переводе Жуковского), романа "Векфильдский священник"; комедии "Ночь ошибок, или Унижение паче гордости".

Традиция английской журналистики и литературы XVIII века была для Диккенса – и романиста, и редактора – живой и плодотворной. Он относил упомянутые им журналы к числу общедоступных, но хотел, чтобы им задуманный журнал был "общедоступней".

Он должен сообщать и судить обо всем в самых разнообразных жанрах и формах: статьи, очерки, обзоры, письма, корреспонденции, рецензии, рассказы, повести, романы, публикуемые частями.

Романы Диккенса, выходившие выпусками и отдельны-

ми изданиями, расходились большими тиражами. Но еженедельник открывал для них новые возможности.

Первый выпуск первого романа Диккенса "Посмертные записки Пиквикского клуба" вышел в количестве всего 400 экземпляров. С пятого выпуска тираж возрос до 40 тысяч. Появление рядом с героем романа Сэмюэлем Пиквиком его веселого, энергичного, разбитного слуги и сподвижника Сэмюэла Уэллера, определившаяся вместе с ним атмосфера диккенсовского юмора резко подняли тираж романа. Но журнал, а Диккенс верил в его успех, должен был заметно увеличить число читателей. Для этого надо было их привлечь и увлечь, возбудить у них живой и неослабевающий интерес. Не только публикуемый в журнале материал должен быть содержательным, интересным и занимательным, интересным и занимательным должно быть и его изложение.

«Я думаю, — писал Диккенс, развивая идею журнала, — что начать нужно, по примеру "Зрителя", с какой-нибудь шуточной истории, которая объяснила бы, каким образом возникло наше издание; ввести читателя в небольшой клуб или просто представить горсточку персонажей и затем развивать историю их жизни из выпуска в выпуск, постоянно вводя новые персонажи; воскресить мистера Пиквика и Сэма Уэллера, причем последний может с успехом время от времени делать какие-либо сообщения от своего имени; помещать забавные очерки на злобу дня, высмеивающие все достойное осмеяния; откликаться на текущие события и внести как можно большее разнообразие жанров — статьи, очерки, приключения, письма от вымышленных корреспондентов и так далее.

...Мне также пришло в голову дать серию рассказов о Лондоне, где бы встречались описания города, — таким, каким он был много лет назад, каков сейчас и каким станет в далеком будущем. Я бы назвал эту серию, скажем, "Досуги Гога и Магога", построил бы ее наподобие "Тысячи

и одной ночи”, заставив Гога и Магога в Гильдхолле рассказывать друг другу свои истории по ночам и обрывать их на рассвете. В этой мысли, если ее развить как следует, таятся почти неисчерпаемые возможности для шуток, веселья и занимательных рассказов».

В этих замыслах Диккенса тема, ее актуальный аспект и формы ее раскрытия выступают в единстве и предполагают обращение к знакомым читателю сюжетам и персонажам.

”Арабские сказки”, широко известные как ”Сказки Шахразады”, или ”Тысяча и одна ночь”, приобрели в Европе, в том числе и в Англии, популярность и литературное влияние, едва они появились в переводе А.Галлана на французский язык в 1704—1714 годах. А кто такие Гог и Магог, англичанам не надо было пояснять — Библия была у них настольной книгой. В Библии Гог и Магог — свирепые народы, и война с ними будет предшествовать концу мира и ”страшному суду”.

Продолжая размышлять о будущем журнале, о том, как сделать его и содержательным и занимательным, Диккенс писал: «Еще я бы предложил начать — с тем чтобы время от времени продолжать ее — сатирическую серию под видом перевода летописи какого-нибудь варварского государства, с описанием судопроизводства в этой вымышленной стране и отчетом о деяниях ее мудрецов. Назначение этой серии (которую я представляю себе как нечто среднее между ”Путешествием Гулливера” и ”Гражданином мира”) — взять под обстрел наших судей, деревенских и городских, и не давать сим достойным мужам ни отдыха, ни сроку».

В качестве образца для журнальной сатирической серии Диккенс берет сатиру Свифта и Голдсмита, его сатирическое произведение ”Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке”, написанное по образцу знаменитых ”Персидских писем” Монтескье.

Диккенс, и это характерно для его замысла, представлял себе будущий еженедельник целостным и слаженным печатным органом. «...Я постарался бы, — размышлял он, — открыть в журнале различные отделы, чтобы определенные темы, как прожилки в мраморе, пронизывали его.

О количестве материала, который бы я писал сам в каждом выпуске, можно будет договориться. Разумеется, я взял бы на себя известные обязательства. Никто, кроме меня, не может развить именно эти идеи, но, конечно, мне нужна будет помощь и понадобится еще материал и другого рода. Можно договориться заранее о характере этого материала, но я оставляю за собой исключительное право выбрать себе помощников и контролировать каждый выпуск без постороннего вмешательства, — все равно как если б это были выпуски "Пиквика" или "Никльби".

Чтобы придать новизну и занимательность этому предприятию, я согласен был бы отправляться в любое, заранее определенное время (летом, например, или осенью, когда уже накопится достаточно материала для последующих номеров, а если нужно, то и раньше) либо в Ирландию, либо в Америку, и там написать серию очерков о местах и людях, которых увижу, со всевозможными мифами, легендами и преданиями края в духе "Альгамбры" Вашингтона Ирвинга. Я бы хотел, чтобы одним из условий этой работы было появление этой серии в будущем отдельной книгой, вместе с другими, дополняющими ее (если это будет признано целесообразным); ту же оговорку я хотел бы сделать в отношении серии Гога и Магога, как, впрочем, относительно всякой другой серии, осуществленной мной.

Вот примерный набросок проекта, который я задумал. Я готов хоть сейчас приступить к переговорам, разъяснить свою мысль, обдумать возможные предложения и начать разрабатывать детали. Я ничего не говорю ни о новизне подобной мысли в наше время, ни о ее шансах на успех. Конечно, эта идея таит в себе неисчерпаемые возможности,

иначе я не стремился бы связать себя такими обширными обязательствами. Я взялся бы за это предприятие на следующих условиях: я буду издателем этого труда и буду получать долю прибыли. Сверх того, за ту часть каждого выпуска, которую я напишу сам, я буду получать соответствующее вознаграждение. Немедленно по выходе номера в свет мои сотрудники, участвующие в нем, получают по моей записке вознаграждение, размер которого должен быть оговорен заранее. Или, если издателям угодно, я согласен получать от них определенную сумму за весь выпуск целиком, с тем чтобы по собственному усмотрению оплачивать работу моих сотрудников. Разумеется, я потребовал бы, чтобы, как в этих платежах, так и вообще в расходах, связанных со всем изданием, мне ни перед кем не приходилось бы отчитываться и чтобы деньги, выплаченные мне таким образом, не принимались в расчет при определении моей доли прибыли. Само собой разумеется, что путевые расходы, если мне придется путешествовать, должны будут составлять особую статью.

Я хотел бы, чтобы наши друзья-издатели хорошенько поразмыслили над всем вышеизложенным и затем сообщили бы мне свои соображения...»

Предложение Диккенса выражает его энергию, энтузиазм, оптимизм, изобретательность, уверенность в своих силах, готовность действовать немедленно и решительно, потребность самостоятельности и независимости, щедрость фантазии и деловитость.

9 января 1840 года Диккенс фиксирует название еженедельника: "Часы дядюшки Хамфри". Его воображение рисует загадочную фигуру чудаковатого старика, странную комнату, старинные напольные часы. Причудливый глубокий шкаф, в нем темно, висят гири и хранятся старинные рукописи... Старик берет их оттуда и читает... Гравюра художника Физа изображает Диккенса. Он открывает дверцу часов мистера Хамфри и выпускает причудливые существа,

созданные его воображением. В числе гостей мистера Хамфри появится мистер Пиквик, а с ним его слуга и соратник мистер Уэллер, который под лестницей откроет клуб под названием "Сторожка мистера Уэллера".

1 апреля 1840 года выходит первый номер еженедельника "Часы дядюшки Хамфри". В нем помещена иллюстрация Физа (псевдоним художника Хаблота Брауна): "Дядюшка Хамфри встречает мистера Пиквика". На замысел еженедельника, его характер и внешний облик заметно влияют два романа — уже изданный и получивший широкое признание "Пиквикский клуб" и задуманная Диккенсом в конце февраля — начале марта 1840 года "Лавка древностей". Диккенс-редактор и Диккенс-писатель постоянно и энергично взаимодействуют.

«"Пиквик" написан с веселостью, которая сияет из лиц», — заметил Л.Н.Толстой. Ободряющая и заразительная веселость Сэмюэла Пиквика и особенно Сэма Уэллера возбуждают здоровье и радостное чувство жизни. К этому стремился Диккенс, одной из важнейших его задач и как писателя и как редактора было пробуждать, поддерживать и вдохновлять любовь к жизни и любовь к человеку.

Диккенс любил и ценил сказку, он глубоко чувствовал заложенную в сказке силу живительного воздействия не только на детского, но и взрослого восприимчивого читателя, на его воображение, на спящие в нем духовные силы. Сказочные мотивы он вносит в "Пиквикский клуб", но в этой комической эпопее они едва намечены и выявляют себя вне сюжета. Заметнее всего сказочные мотивы, образы, сказочная атмосфера в "Лавке древностей" и в "Рождественских рассказах". И в редактируемых Диккенсом еженедельниках. Это прямое свидетельство связи творчества и редакторской деятельности Диккенса с фольклорной традицией и непосредственного воздействия на него арабских сказок, "Сказок Шахразады".

Сказочные мотивы в творчестве Диккенса сближены

и соединены с реальным миром, с конкретными бытовыми и социальными сферами. Героиня романа, малютка Нелл, напоминает сказочных фольклорных героинь. Но на ее детские плечи ложится отнюдь не сказочное бремя, и она несет его с поразительной стойкостью и нравственным величием. Уродливый карлик ростовщик Квилп, разоривший ее деда, владельца лавки древностей, и преследующий их, этот карлик-уродец с дьявольской улыбкой, по виду персонаж из страшной сказки, но эта сказка самой жизни, уродливые черты в ней приобрели фантастические формы. Сказочно, но вполне реально отвечает характеру ее восприятия впечатление малютки Нелл от встречи с Квилпом, когда ей кажется, "будто легионы Квилпов надвигаются на нее со всех сторон и воздух кишит ими". «Я, конечно, не стану утверждать, — скажет Нелл миссис Джерли, владелица паноптикума "Сто восковых фигур в натуральную величину", — что восковые фигуры совсем как люди, но иной раз посмотришь на человека — и подумаешь: ни дать ни взять восковая фигура» "Иной раз" — не исключительное, а распространенное явление. Это Диккенс остро чувствует, хорошо знает, потому и говорит об этом с горечью, тревогой и возмущением.

"Человек утратил свою душу", — скажет в 1843 году в книге "Прошлое и настоящее", анализируя общественное сознание Англии, Томас Карлейль, писатель, историк, философ. 10 апреля 1841 года на обеде, устроенном по случаю выхода второго тома "Часов мистера Хамфри", Диккенс познакомится с Карлейлем. «Недостаток "души", т.е. истинно человеческого сознания», — пояснит Энгельс один из выводов Карлейля, рецензируя его книгу¹.

Диккенс заметил "убывающую душу" и сказал об этом устрашающем явлении. Он не просто сказал, дал голый вывод, он показал "убывающие души", ходящие восковые

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. Т. 1. С. 585.

фигуры, стадные типы, показал, как, в каких обстоятельствах и в силу каких причин "душа убывает", ущемляется и пропадает духовность, разлагается и крушится нравственность, как невежество, дикость, пошлость доходят до крайних пределов, как "убывающие души" поражаются тщеславием и напяливают на себя всевозможные личины. Он не хочет, не может быть сторонним зрителем, не может сказать "моя хата с краю". Он хочет действовать и действует — осознанно, убежденно и решительно. Наталкивается на препятствия, встречает сопротивление, злонамеренные действия. Но не сдается. Он пишет вступление к первому выпуску журнала "Часы дядюшки Хамфри". Разъясняет свои задачи и намерения. В первом его варианте делает вставку, разоблачающую злокозненные слухи, получившие, по видимому, широкое распространение. Слухи о том, что Чарльз Диккенс сошел с ума и находится на излечении.

Еженедельник "Часы дядюшки Хамфри" успеха не имел. Жанр альманаха, miscellany, литературная "смесь", не связанная в единое целое, не вызывал интереса у широкого читателя. Диккенс отказывается от "смеси" и начинает с четвертого номера публиковать в еженедельнике, частями, свой роман "Лавка древностей". Его иллюстрируют художники Джордж Каттермол и Хаблот Браун. В предисловии к отдельному изданию романа Диккенс писал: «Первая глава этого романа появилась в четвертом выпуске "Часов дядюшки Хамфри", когда я уже убедился в том, насколько неуместна такая беспорядочность в современной печати, и когда читатели, как мне казалось, полностью разделили мое мнение. Я приступил к работе над большим романом с великим удовольствием и полагаю, что с не меньшим удовольствием его приняли и читатели».

Глава первая романа "Лавка древностей" начинается словами: "Хотя я и старик, мне приятнее всего гулять поздним вечером". В роли рассказчика выступает старый дядюшка Хамфри. Он рассказывает о своих прогулках



Портрет Хаблота Брауна (Физа)

по ночному Лондону, о его улицах и улочках, о ночных прохожих, но вскоре прерывает свой рассказ: "Передо мной стоит другая цель. Мне хочется рассказать о случае, отметившем одну из моих прогулок, описание которых я и предпосылаю этой повести вместо предисловия". Он встречает заблудившуюся "хорошенькую девочку" и провожает ее к дому, где она живет. А живет она у дедушки, старого антиквара, владельца лавки древностей. Девочка несколько раз стучит в дверь, наконец ее открывают,

и дядюшка Хамфри при свете слабого огонька видит старика и комнату, а в ней беспорядочно нагроможденные вещи. "Здесь были рыцарские доспехи, маячившие в темноте, словно одетые в латы привидения; причудливые резные изделия, попавшие сюда из монастырей; ржавое оружие всех видов; уродцы — фарфоровые, деревянные, слоновой кости, чугунного литья; гобелены и мебель таких странных узоров и линий, какие можно придумать только во сне.

Бледный, как тень, старик удивительно подходил ко всей этой обстановке".

А в конце третьей главы дядюшка Хамфри говорит, что в интересах дальнейшего повествования он отстраняется от него и предоставляет тем, "кто играет в нем главные и сколько-нибудь существенные роли, действовать и говорить самим за себя".

Публикация романа "Лавка древностей", содержащего семьдесят три главы, заканчивается в январе 1841 года. Успех романа огромный. Особенно трогает и волнует образ маленькой Нелл и ее судьба. Диккенс побуждает массу своих читателей испытывать разные чувства — сочувствовать, сострадать, возмущаться, негодовать, жить духовно, в меру своей предуготовленности и своих человеческих свойств осмысливать социальные контрасты, уродливые явления жизни, сложные, но животрепещущие проблемы справедливости, правды, красоты, нравственности. От выпуска к выпуску интерес к роману возрастает. Силу и меру воздействия романа иллюстрируют знаменательные факты. За океаном, в Нью-Йоркском порту собираются толпы в ожидании прибытия очередных частей "Лавки древностей". К Диккенсу идут письма, его умоляют сохранить жизнь малютке Нелл.

Чарльз Диккенс был убежден в высоком общественном значении искусства, как и в том, что оно способно выполнить это свое назначение, когда соединит в себе правду, добро и красоту. Для него это сущностные свойства истин-

ного искусства, необходимые для формирования в человеке его сущностных человеческих свойств.

”Упорная борьба за правду в искусстве, — писал Диккенс, — радость и горе всех настоящих служителей искусства”.

Казалось, почему бы не отозваться на страстное желание и просьбы читателей и сохранить жизнь маленькой героине, столь доброй, справедливой, жизнестойкой и самоотверженной. В лице Диккенса соединились и автор и редактор. Между ними не было разногласий, они выражали истинные достоинства одной творческой личности. Ему совершенно чуждо было стремление удручать читателя. Напротив, он стремился поднять в нем деятельный дух. Но не в ущерб правде, поэтому спасти малытку Нелл он не мог.

В начале 40-х годов Диккенс заявил: «Я верю и намерен внушать людям веру в то, что на свете существует прекрасное, верю, невзирая на полное вырождение общества, нуждами которого пренебрегают и состояние которого на первый взгляд и не охарактеризуешь иначе, чем странной и внушающей ужас перифразой Писания: ”Сказал Господь: да будет свет, и не было ничего”». Оптимистическая вера и гуманизм Диккенса, его деятельная гражданственность побуждали его к решительной проповеди, побуждали внушать людям ту же веру и те же убеждения.

Любопытно и характерно суждение младшего современника Диккенса — Мэтью Арнольда (1822—1888), поэта и критика, человека наблюдательного, умевшего схватывать переломные настроения: ”В продолжение долгих лет, — рассуждал он в середине 60-х годов, — все, что было между нами молодого и пылкого, рассматривало каждый вопрос в неразрывной связи с исторической и практической жизнью. Мы исчерпали выгодные стороны такого взгляда на вещи, мы извлекли из него все, что могли извлечь”. Пылкие молодые люди, о которых говорит Мэтью Арнольд, готовы были, лишь только им ”попадется идея или

пол-идеи, тотчас бежать на улицу, чтобы ей там доставить торжество”².

Особенность пылкого молодого человека, Чарльза Диккенса, готового бежать на улицу, чтобы доставить торжество возникшим у него идеям, состояла в том, что он не отвлекался от проблем времени в их реальном виде и от вечной проблемы — проблемы человека, его сложной природы, которую он чувствовал, познавал и раскрывал перед читателями как великий художник. К середине 60-х годов в жизни и умонастроении Диккенса многое изменилось и значительно поубавилось той жизнерадостности и того социального утопизма, которые запечатлены в его первом романе. Но он не утратил веры в человека и в необходимость и возможность совершенствования общества и не отказался от прямого обращения к читателю, от проповеди своих идей и суждений.

В январе 1841 года, закончив публикацию романа ”Лавка древностей”, Диккенс начинает публиковать в журнале ”Часы дядюшки Хамфри” роман ”Барнеби Радж”, первый из двух своих исторических романов. Историческим роман ”Барнеби Радж” обычно называют условно. В нем есть исторически достоверные события и факты, но есть и очевидные отклонения от них.

Исчезнувший было дядюшка Хамфри появляется снова. В его воображении, на иллюстрации Физа, предстают фигуры действующих лиц, которые появятся в романе. Дядюшка Хамфри снова исчезнет, как только завершится публикация ”Барнеби Раджа”. Художник Каттермол, в соответствии с четкими указаниями Диккенса, изобразит опустевшую комнату дядюшки Хамфри и его часы — они остановились. Иллюстрация понуждает думать, что дядюшка Хамфри исчез навсегда. 27 ноября 1841 года выходит последний номер журнала ”Часы дядюшки Хамфри”.

² Мэтью А. Задачи современной критики. М., 1902. С. 20.

В основе сюжета романа "Барнеби Радж" историческое событие — так называемый "мятеж лорда Гордона". Событие произошло в 1780 году в Лондоне, было инспирировано религиозным фанатизмом, непримиримым отношением к католикам, "папистам" и вылилось в погром, в грабеж, кровавую резню. Лорд Гордон (1751—1793) — представитель старинного шотландского рода, член парламента, выступил против внесенного в парламент законопроекта об уравнивании католиков в правах с протестантами. Он мобилизовал своих сторонников, пытался воздействовать силой угрозы на депутатов парламента. Однако законопроект прошел, и в тот же день вспыхнул и развернулся мятеж.

Верно пишет Игорь Катарский: «Роман "Барнеби Радж" был несомненно откликом на назревающие события 40-х годов и не столько, на наш взгляд, на угрозу чартизма (как утверждает большинство критиков), сколько на намерение аристократии под своими лозунгами повести за собою народ.

Изображая мятеж городских низов Лондона в 1780 году под руководством лорда Гордона как дело рук не широких масс народа, а подонков общества, инспирированных своекорыстными демагогами, Диккенс не погрешил против исторической правды. Не столь уж существенно, что гордоновский бунт был антикатолическим, важнее писательское намерение изобличить фальшь религиозных лозунгов, используемых явными мошенниками или фанатиками для своих целей. В этом смысле роман был, конечно, актуален. Характерно, что к борьбе за "святое дело религии" в романе Диккенса призывают либо фанатики (вроде слабоумного и бесхарактерного лорда Гордона), либо авантюристы (вроде его секретаря). Во главе восстания оказываются поэтому либо негодяи (самовлюбленное ничтожество Теппертит, звероподобный Хью, жестокий и трусливый палач Деннис), либо такие, как чистосердечный, но безумный от природы Барнеби»³.

³ Катарский И.М. Диккенс. М., 1960. С. 95.

Лорд Гордон, историческое лицо, не занимает в романе центральное место. Он появится на его страницах и займет положенное ему место после того, как прояснятся обстоятельства действия и времени и завяжутся судьбы многих других персонажей.

Собственно героем романа оказывается Барнеби Радж, его имя и станет заглавием романа. Странное, причудливое это существо Барнеби Радж, полоумный юноша. Он не знает отца, считает, что тот умер. Но отец его жив, миссис Радж, однако, скрывает эту тайну от сына. Отец ненавидит его. Это не мешает ему шантажировать жену, угрожать ей, что он отнимет у нее сына, если она откажет ему в помощи. Полоумное дитя Барнеби (в третьей главе романа он, "юноша лет двадцати трех, высокий, очень худой, но крепкого сложения") — единственная радость и тяжкое бремя миссис Радж, его матери, вдовы при живом муже.

В романе "Барнеби Радж" важную роль исполняет необычный персонаж — ворон по кличке Грип. Он кажется полуфантастическим существом и балаганной фигурой, и вещей, и зловещей птицей из сказки. Грип сопровождает Барнеби, он "его товарищ", помощник и вместе с "умницей Грипом", "проказником Грипом", "хитрецом Грипом", который выкрикивает: "Я — дьявол! Дьявол, дьявол" — и тут же: "Не вешай носа, не трусь! Ура!", вместе с этой птицей сам ее хозяин тоже кажется персонажем — добрым дурачком — из невеселой сказки.

В предисловии к "Барнеби Радж" Диккенс обращает внимание читателя на Грипа и рассказывает о его прототипах.

«Грип в моем рассказе, — сказано в предисловии, — соединяет в себе черты двух замечательных воронов, которые жили у меня в разное время и были предметом моей гордости. Первого, совсем еще молодого, один мой знакомый нашел где-то в глухом закоулке Лондона и подарил мне. С самого начала обнаружилось, что ворон этот "богато

одарен”... Ночевал он в конюшне (обычно — на спине у лошади) и своей сверхъестественной мудростью и ученостью внушал такой трепет моему ньюфаундленду, что не раз нам доводилось видеть, как он безнаказанно утаскивал из-под носа у собаки весь ее обед, — такова сила умственного превосходства! Мой ворон быстро приобретал всякие новые познания и достоинства. Но в один злосчастный день в конюшню, где он жил, пришли маляры красить стены. Ворон внимательно наблюдал за ними, заметил, что они заботливо прячут краску, и немедленно возгорелся желанием завладеть ею. Когда рабочие ушли обедать, он сожрал все, что они оставили в конюшне, — фунта два свинцовых белил. Конечно, за эту юношескую неумеренность он заплатил жизнью»

Второй ворон, постарше и еще более одаренный, которого подарили Диккенсу, ”ни в грош не ставил никого в доме, за исключением кухарки. Ее он жаловал, но боюсь, что не бескорыстно, — так же, как тот полисмен, которого она угощала на кухне”.

Второй ворон прожил у Диккенса ”только три года”. «Умирая, он до последней минуты не спускал глаз с жарившегося на очаге мяса и вдруг замогильным голосом крикнул ”ку-ку” и, опрокинувшись на спину, испустил дух. С тех пор я не завожу больше воронов».

Этот рассказ Диккенса, приведенный здесь в сокращении, интересен живостью описания ”богато одаренной” птицы, и теплым юмором, и тем, что он воспроизводит некоторые характерные черты домашнего обихода писателя. Следует отметить, что жена и дети Диккенса отнюдь не были в восторге от умного ворона. Он вел себя дерзко и бесцеремонно, мог злобно клюнуть и в ногу и в руку, и они не благоволили ему. Рассказ дает некоторое представление о том, как окружающие Диккенса реалии под его пером превращались в явления искусства.

В главе сорок восьмой романа происходит встреча

Барнеби и миссис Радж с лордом Гордоном — как раз в день мятежа. Циничное окружение Джорджа Гордона, лидера мятежников, втягивает Барнеби в свой круг, ему вручают красивое синее знамя, обещают "счастливую жизнь", незаметно для него грубо отталкивают его мать, и он, добродушно-восторженный, с развевающимся знаменем в руках идет на кровавое побоище за "счастливую жизнь", он, кто всю свою жизнь страшился самого малого пятна крови.

Диккенс в романе "Барнеби Радж" с необычайной остротой ставит нравственные проблемы и делает это прежде всего в связи с историей жизни добросердечного, но полоумного Барнеби. Он обсуждает состояние семьи и семейных отношений и проблему отцов и детей. Полоумие Барнеби — следствие кризиса семьи и уродливых отношений между отцом и матерью.

Даже того, кто хорошо помнит все романы Диккенса, не может, думается, не поразить обнаженностью чувств и предложенного им нравственного выбора сцена — диалог матери и сына об отце:

«— Мама, — сказал Барнеби, когда послышались шаги тюремщика, который запирает на ночь камеры. — Когда я давеча заговорил про отца, ты крикнула: "Перестань!" — и отвернулась. Почему? Ну, объясни. Скажи хоть два слова. Ты всегда думала, что он умер. Так неужели ты не рада тому, что он жив и вернулся к нам? Где он сейчас? Здесь, в тюрьме?»

— Ни у кого не спрашивай, где он, и ни с кем не говори о нем, — ответила мать.

— Но отчего? Оттого, что он суров и резок? По правде сказать, он мне не нравится, и я не люблю оставаться с ним наедине. Но почему ты не хочешь и говорить о нем?

— Потому что я сожалею, что он жив. Потому что для меня большое горе, что он вернулся, что вы встретились. Потому что я всю жизнь только и стремилась, родной мой, чтобы навсегда разлучить вас.

— Разлучить отца и сына? Да почему же?

— Он... он пролил кровь, — прошептала она ему на ухо. — Пора тебе узнать это. Он пролил кровь человека, который любил его, который ему доверял и никогда ни словом, ни делом не обидел его.

Барнеби в ужасе отшатнулся, глянул на родимое пятно у себя на руке и, весь дрожа, спрятал поскорее руку в складках одежды.

— Хотя нам и надо его избегать, но все-таки он твой отец, — торопливо добавила миссис Радж, услышав, что ключ повернулся в замке. — И я — его несчастная жена. Он приговорен и должен скоро умереть. Но пусть это будет не по нашей вине. Нет, если мы уговорим его раскаяться, наш долг — жалеть и любить его. Ты никому не говори, кто он... Если будут тебя допрашивать насчет него, молчи...»

Чарльз Диккенс снова и снова будет обращаться в своих книгах и в своих журналах к проблеме семьи, семейных отношений, к проблеме отцов и детей. Эта проблема встанет и перед ним самим, станет его личной проблемой.

Несчастливая миссис Радж надеется на божью милость и стремится строго следовать христианским нравственным заповедям. Чарльз Диккенс? И он стремится следовать им, побуждает к тому же и своих детей и своих читателей.

Роман "Барнеби Радж" послужил одним из стимулов создания Эдгаром По его знаменитого стихотворения "Ворон", впервые напечатанного 29 января 1845 года.

В тюремной камере, где Барнеби оказался вместе с Грипом после участия в мятеже (глава XXIII), ворон "не хочет говорить... Целыми днями сидит в темном углу, то дремлет, то смотрит на свет, который прокрадывается сквозь решетку".

Барнеби сокрушается о своем друге: "Но кто думает о Грипе?" В ответ «ворон крикнул отрывисто и уныло, что на вороньем языке явно означало "никто"...

...Кто пожалеет Грипа!

Ворон снова каркнул: "Никто!"»

В стихотворении Эдгара По "Ворон" рефреном звучит: «Ворон каркнул: "Никогда!"»

Идея "Ворона" зародилась у Эдгара По, когда он писал рецензию на роман "Барнеби Радж". Рецензия была опубликована в феврале 1842 года, в ней, в частности, сказано: «Ворон... мог бы стать частью замысла фантастического образа Барнеби. Пророческое карканье ворона могло бы звучать "на протяжении всей драмы Барнеби Раджа". Если бы Грип прислушался к этому критическому замечанию и стал каркать чаще, — его карканье, думается, звучало бы нарочито. Но он, несомненно, является частью замысла "фантастического образа Барнеби"». В стихотворении Эдгара По последовательное зловещее карканье ворона выражает трагический смысл всего поэтического произведения, придавая ему цельность и завершенность.

"Часы дядюшки Хамфри" остановились. В конце ноября 1841 года вышел последний номер этого журнала с последней частью романа "Барнеби Радж". В редакторско-издательской деятельности Диккенса наступает пауза. 4 января 1842 года Диккенс вместе с женой отплывает в Америку, где он пробыл около пяти месяцев. 18 октября того же года выходят в свет его "Американские заметки" — книга о Соединенных Штатах Америки, в которой журналистский опыт и мастерство, темперамент и пафос Диккенса-публициста получили свободное и развернутое выражение в жанре путевого очерка, в форме "Заметок", основанных на личных впечатлениях. Диккенс проявил глубокий интерес и внимание к разным сторонам жизни Америки — к ее общественным институтам и учреждениям, к быту и нравам, к материальным и духовным условиям частной и социальной жизни. Он сопоставил Старый Свет с Новым, разные формы буржуазного правления, конституцию молодой республики, провозгласившую свободу для всех и всеобщее равенство, с реальным положением в стране и, проявив независимость суждений, выступил с развернутой критикой,

обличающей американскую республику. Критика не склонялась к односторонности, не мешала выражению симпатий народу Соединенных Штатов. Автор посвятил свои "Заметки" тем своим друзьям в Америке, "кому любовь к родине не мешает выслушивать истину". Самой горькой ее частью было развенчание иллюзий, разоблачение обмана и самообмана, указания на относительность свободы, демократии и справедливости, которыми кичилась молодая республика и во что верили многие в Старом Свете, в том числе друзья Диккенса, и сам он до того, как увидел все своими глазами.

"Американские заметки" предварили роман "Жизнь и приключения Мартина Чезлвита" и вместе с этим романом явились вехой на творческом пути Диккенса. В новом романе расширена площадка действия, оно происходит попеременно в Англии и в Америке.

Охота за наследством старого Мартина Чезлвита, законченного эгоиста и скряги, обнажает однотипные пружины поведения его родственников, стадное торгашество и моральное оскудение как его следствие. Охотники за наследством стремятся прикрыть свое хищничество и духовную пустоту благовидной маской. Не своеобразие личности, а особенность личины и мера хищной энергии и хватки выделяет ту или иную фигуру из общей массы. Самая среди них приметная и выразительная — мистер Пексниф — олицетворенное лицемерие и ханжество в их изощренной форме. Это превосходный образец реалистической сатиры, один из самых значительных сатирических характеров, созданных Диккенсом.

Важная событийная часть сюжета романа "Мартин Чезлвит" — афера и авантюризм как характерные явления социальной и коммерческой жизни. К этим уродливым явлениям и проблемам он еще обратится не раз.

"Мартин Чезлвит" выходит из печати ежемесячными выпусками с января 1843 года по июль 1844 года.

В 1845 году передышка в редакторской деятельности Диккенса окончилась. Он обращается к Форстеру с предложением начать издание нового журнала под названием "Сверчок". Это начинание осталось неосуществленным, "Сверчок" не вышел в свет. Появился "Сверчок на печи" — рождественский рассказ, один из серии рождественских рассказов, написанных Диккенсом. Он написал его, вернувшись из путешествия по Италии, где находился с января по июнь вместе с женой Кэтрин, с пятью детьми и свояченицей Джорджиной Хогарт, с няней и кухаркой.

Летом 1845 года Диккенс развивает энергичную деятельность по созданию газеты "Дейли ньюс" ("Ежедневные известия"). Для него это бодрящее, но и тяжелое занятие не было неожиданностью — идея издания газеты время от времени возникала у Диккенса еще в 1842 году. Диккенс по всем вопросам выпуска газеты договаривается с издателями Брэдбери и Эвансом, привлекает к участию в задуманном мероприятии состоятельных персон, способных оказать газете необходимую финансовую поддержку. Не без некоторых колебаний берет на себя функции главного редактора, набирает штат, приглашает к сотрудничеству видных журналистов и литераторов. Руководство репортерами поручает своему отцу Джону Диккенсу, опытному газетчику.

Диккенс пишет обращение к читателям, формулируя принципы, которым будут следовать и которые будут защищать руководители "Дейли ньюс": "прогресс, просвещение, гражданская и религиозная свободы, равенство перед законом". Эти принципы выдвигает и требует "передовая мысль нашего времени, а санкционируют их справедливость, разум и опыт".

Первый номер "Дейли ньюс" вышел 21 января 1846 года. Его подготовка потребовала напряженных и спешных усилий. Нелегко пришлось печатникам, о чем свидетельствует любопытная деталь. В первом пробном номере

напечатано первое из "Писем с дороги" Чарльза Диккенса. В нем со свойственным автору темпераментом и живостью описана публичная казнь убийцы. Диккенс решительно выступал против публичных казней, будучи уверенным в том, что они разжигают низменные страсти зрителей. Тут же в пробном номере напечатана шуточная статья, описывающая воображаемый суд над неким Джоунсом, обвиняемым в убийстве "пяти каменщиков, семи плотников, двоих мебельщиков, троих маляров и одного штукатура". Так подшутили над мистером Джоунсом, которому пришлось в лихорадочной спешке оборудовать помещение.

Новая газета была враждебно встречена другими газетами, ранее обосновавшимися и укрепившими свое положение на Флит-стрит, этой заветной издательской территории, символе журналистской и литературной коммерции. Гонорарные ставки у новой "Дейли ньюс" были выше, чем у других газет, а ее продажная цена меньше. Как бы то ни было, появился весьма нежелательный конкурент, его и встретили надлежащим образом.

Чарльз Диккенс подвергся необычному для него и тяжелому испытанию: приходилось за всем издательско-редакторским механизмом следить и за все отвечать, работать по ночам, сталкиваться с вмешательством издателей в его распоряжения и указания, а Диккенс не терпел вмешательства в то, что он считал сферой своей деятельности. Через семнадцать дней Диккенс отступился от своего детища, отказался руководить им, продолжая в нем сотрудничать как автор. На пост главного редактора заступил Джон Форстер.

У Чарльза Диккенса-редактора снова наступила пауза, передышка, передышка длительная, в несколько лет, но он не радуется ей и сам прерывает ее.

Что побуждало Чарльза Диккенса, писателя уже с мировым именем, выпускающего роман за романом, пишущего



Джон Форстер, друг и биограф Чарльза Диккенса,
в своем кабинете.

Художники Эдвард Мэтью Уорд (1816–1879)
и Эбенезер Ньюмен Даунард (1849–1889)

наперегонки с типографским станком, снова и снова, после всех срывов, лелеять и пробуждать замысел еженедельного массового издания?

Проблема "хлеба насущного" в широком смысле этого выражения, т.е. материальной обеспеченности, своей и семьи, обеспеченности, способной гарантировать необходимую степень творческой независимости и уже определившегося житейского статуса, явилась немаловажным стимулом.

На щедрость издателей и книгопродавцев, заинтересованных в личной прибыли, не приходилось рассчитывать.

”...Сознание, что мои книги обогащают всех, кто с ними связан, кроме меня самого, и что в самом зените славы и в расцвете сил я вынужден барахтаться все в тех же цепях и тратить свою энергию понапрасну для того, чтобы другие могли набить себе карманы, в то время как своей семье я с трудом обеспечиваю образ жизни, мало-мальски приличествующий ее положению, — все это удручает меня и лишает бодрости”. Так сетовал Чарльз Диккенс на свое положение зависимого и материально притесняемого писателя в письме к Джону Форстеру 21 января 1839 года. Сетовал автор ”Очерков Боза”, романов ”Посмертные записки Пиквикского клуба” и ”Приключения Оливера Твиста”. Отдельными выпусками начал выходить роман ”Жизнь и приключения Николаса Никльби”.

”Зажатый в... тиски, я не могу — не могу и не стану — начинать новую повесть; я должен перевести дух... Сеть, которой меня опутали, так мешают мне, так мучает и так ожесточает меня, что я только и думаю о том, как бы — любой ценой, мне уже безразлично какой! — ее порвать”.

Шли годы, росла семья — уже было шесть сыновей и две дочери, членом семьи была свояченица Джорджина Хогарт, рассчитывали на материальную поддержку родителей, росли потребности, росли расходы.

Уже опубликованы романы ”Лавка древностей”, ”Барнеби Радж”, ”Жизнь и приключения Мартина Чезлвита”, ”Рождественские рассказы”, ”Домби и сын”...

Читательский успех невероятный, слава мировая! Но ею в своих интересах пользуются издатели. Международной конвенции об авторском праве еще нет. Пиратские издания сокращают доходы великого романиста. Попытка Диккенса воздействовать на издателей через суд приносит плачевный результат: ”Ко мне, — отмечает он, — требующему самого естественного права, отнеслись буквально так, как если бы я был не ограбленным, а грабителем”.

Издание нового журнала, замысел которого оформлялся

у Диккенса, могло пополнить семейный бюджет. Публикация романов в журнале давала несомненную выгоду. Тиражи были обычно высокими — семьдесят и более тысяч экземпляров. По окончании журнальной публикации роман выходил отдельным изданием.

Сам способ публикации романа воздействовал на развитие жанра. Встававшие перед Диккенсом творческие задачи возбуждали его творческую энергию, необъятную силу его воображения, и он справлялся с ними.

О Диккенсе говорили, что он изобретательный новатор, что он "не только научился разжигать читательское внимание и любопытство, но и разрешил важнейшую проблему коммерческой выгоды литературного творчества". Диккенс отвечал на это, что не его открытие — публиковать романы порциями, он всего лишь возродил издательскую традицию.

Коммерческая сторона издания своих сочинений и своего журнала была важным стимулом его издательско-редакторской деятельности. Но не единственным, и не самым главным. Главным стимулом издания собственного еженедельника была для Диккенса потребность активного и действительного исполнения гражданской миссии. Журнал обеспечивал ему возможность прямой и непрерывной, во всяком случае, еженедельно возобновляемой беседы с широким читателем по самым волнующим демократическую мысль вопросам и проблемам современности. Диккенс не был здесь исключением из правила. Можно утверждать: ни один великий писатель нового и новейшего времени не уклонялся от возможности иметь собственный печатный орган или издательство для исполнения высокой гражданской миссии.

7 октября 1849 г. в письме к Форстеру Диккенс пишет: "Я причиняю явный ущерб роящимся в моей голове мыслям о задуманном журнале (они уже довольно быстро и легко выстраиваются в ряд) тем, что излагаю их сейчас. Но я представляю себе еженедельник. Цена — полтора

два пенса. Материал — частично оригинальный, частично — перепечатки, и по возможности всегда немного хороших стихов”.

Предшествующий самостоятельный опыт убедил Дикенса, что разрозненная смесь материалов в журнале не пользуется успехом. Разнообразный материал надо каким-то образом соединить.

«Чтобы все... связать воедино... я представляю себе некую тень, которая может проникнуть всюду — и при свете солнца, луны и звезд, и при свете камина и свечи, быть во всех домах, во всех углах и закоулках, знать все и обо всем, побывать повсюду без малейшего труда, будь то театр, дворец, палата общин, тюрьма, общество, церковь, железные дороги, море, чужие края и наша страна. Нечто всепроникающее, вездесущее и неуловимое. Я не считаю, что это издание следует назвать ”Тень”, но я хочу, чтобы название давало какое-то понятие о том, что еженедельник — веселый, полезный и всегда желанный спутник. Я хочу, чтобы в первом номере Тень рассказала о себе и своем семействе. Я хочу, чтобы письма адресовались ей. Пусть она иногда грозит, что собирается остановиться на том или ином предмете, или пролить свет на какое-нибудь мошенничество, или что она вскоре должна появиться в каком-нибудь месте. В той части еженедельника, где будут помещены перепечатки, я бы хотел, чтобы Тень побывала в библиотеке, среди книг, отрывки из которых пусть печатаются. Я хотел бы, чтобы она, как некое причудливое существо, витала над всем Лондоном и чтобы у читателя возникала мысль: ”Интересно, что скажет об этом Тень?”, ”А что об этом?”, ”Нет ли здесь Тени?” — и так далее. Надеюсь, Вы понимаете меня?.. Мне чрезвычайно трудно выразить свои мысли на этой стадии. Но думаю, что самое важное — связать с изданием эту идею, и тогда уже нетрудно будет ее развить. Имеется в виду создание оригинального, фантастического, причудливого существа, чего-то

вроде неведомой ранее Силы. Оно будет, словно в фокусе, концентрировать все, что делается в газете. Это должно быть нечто не похожее ни на "Зрителя", ни на Исаака Бикерстафа (псевдоним Джонатана Свифта, под которым он выступил против предсказателей судьбы и их альманахов.—М.У.), нечто совсем в ином роде, но такое, во что читатели охотно поверят; оно должно быть достаточно таинственным и необычным, чтобы пленить их воображение, а само должно олицетворять здравый смысл и гуманность. Я хочу, чтобы и название еженедельника и моя идея выражали, что это Нечто находится у каждого где-то рядом: у окна, у камина, на улице, дома, с детских лет и до старости — неразлучным спутником».

Этим Нечто явился сам инициатор издания — Чарльз Диккенс.

"Кто верным именем ребенка назовет", — сказано у Шекспира. Диккенс настойчиво искал, точнее сказать, творил "верное имя" для своего ожидаемого детища, перебирая одно название за другим, стремясь в одном-двух словах выразить свою идею, хотя бы самую существенную черту своего просветительского стремления.

«"Сверчок".

Веселое создание, которое чирикает за очагом...

Под таким обличьем я смогу по-новому обратиться к публике, куда более дружески и подкупающе. Я сразу же окажусь в самом теплом уголке дома моих читателей, завуюю их любовь и доверие, что немедленно обеспечит мне особое место среди всех остальных журналов и укрепит мое положение. И я буду стрекотать, стрекотать, стрекотать в каждом номере... Домашнее чтение... Очаг... семья... »

"Малиновка" (с таким эпитафией из Голдсмита: "Малиновка, известная своей любовью к роду людскому, живет с нами круглый год..."), "Человечество", "Домашний голос", "Домашний Гость", "Домашний лик", "Путь жиз-

ни”, ”Бегущие годы”, ”Все на свете”... И наконец: ”Домашнее чтение”...

Постепенно, кружа вокруг и около, и все же последовательно, воображение Диккенса устремлялось к итоговому варианту заглавия. Дядюшка Хамфри в уютной комнате, у камелька, под тиканье старинных часов, читает занимательные произведения в кругу друзей или добрых знакомых.

”Материал всегда злободневный, отвечающий времени года; а главное, теплое, сердечное, щедрое и веселое, любящее отношение ко всему, что связано с Семейным Очагом.”

Чтение дома, в кругу семьи. Взрослые и дети. Занимательное и полезное времяпрепровождение. Просвещение и просветление умов и сердец. Единодушие. Скрепление семейных уз. Малый мир душевно здорового детства.

В процессе поисков названия для журнала возникла еще одна идея, ”своеобразная”, по мнению Диккенса, ”но с некоторыми явными достоинствами”: ”Чарльз Диккенс. Еженедельный журнал, предназначенный для просвещения и развлечения разнообразных читателей. Возглавляемый им самим”.

”Верное имя”, как можно видеть, было найдено не сразу, и найдено оно было у Шекспира. Слова Household Words, поставленные Диккенсом в заглавие журнала, — из исторической хроники Шекспира ”Генрих V”, из монолога короля Генриха V перед битвой при Азинкуре (1415). «Те, кто победят и уцелеют в битве, — говорит король, — будут вспоминать о ней за праздничным столом, и будут наши имена на их устах ”привычными словами”, такими же привычными, как household words», т. е. словами домашней обиходной жизни. (”Генрих V”, акт IV, сцена 3). Привычными, обиходными и вместе с тем значительными. Русский перевод household words — ”домашнее чтение” не отвечает оригиналу, не передает ни буквального, ни реального его смысла. Тридцатитомное Собрание сочинений Чарльза Диккенса на русском языке приняло его на свои

страницы, оно утвердилось в нашей диккенсиане, и отказываться от него, заменять другим нет нужды — не следует вносить сумятицы. В двенадцатом томе того же тридцатитомного издания сочинений Диккенса была сделана ненужная попытка переименовать название "Домашнее чтение" на "Домашнее слово" (с. 499). Этот перевод заглавия журнала неточен, отмечен буквализмом и не создает конкретного представления.

Тут же следует вспомнить: когда о журнале Диккенса узнали в России, а узнали о нем вскоре после его появления, он получил известность под названием "Семейной беседы". Но и это название не передает точного смысла цитаты, хотя, может быть, в большей мере, чем "Домашнее чтение", учитывает активную роль редактора издания, его намерения "стрекотать", вести доверительную беседу со своим читателем в кругу семьи. С самого начала Диккенс себя мыслил организатором и руководителем и журнала, и всего в журнале. Персонал, сотрудники, материал — все должно было находиться в его ведении и в его распоряжении. Хотя он не единственный владелец журнала. Его совладельцы — Форстер, Уилс, издатели Брэдбери и Эванс. Пусть так, но все, что появится в еженедельнике, пройдет через его, Диккенса, руки, и он не потерпит ничего вмешательства. Он определяет и олицетворяет дух и направление журнала. "Имена авторов, ни мое, ни чье-либо другое, указываться не будут: каждый номер будет выходить без подписи и весь в целом будет выражать общий дух и направленность еженедельника, заключающиеся в том, чтобы поддерживать обездоленных и способствовать общему улучшению социальных условий".

"Общий дух и направленность" журнала будут определять публикуемые в нем произведения самого Диккенса — его романы, рассказы, очерки, статьи. Общий дух и направленность всем другим материалам придадут устремления его мысли, его требования, замечания, его редакторское

перо. Он позаботится о том, чтобы каждое слово, кем бы оно ни было написано, выражало не только его взгляд, но и его чувство стиля.

Диккенс станет редактировать весь поступающий в журнал материал обычно после того, как тот побывает под пером его заместителя и ближайшего помощника Уильяма Генри Уилса. Корректурные листы после правки Диккенса, по его словам, "походили на рыболовную сеть, сплетенную из чернил". Столь энергичное вмешательство в авторский текст редакторского пера способно вызвать естественную настороженность и озадачить. Как это можно?! У Диккенса это было можно, это была характерная черта его как редактора, вытекавшая из его принципиальной установки: в журнале не должно быть разногласий. "Своеобразная идея" наименования еженедельника: "Чарльз Диккенс. Еженедельный журнал... Возглавляемый им самим" сохранила свое значение и нашла реальное воплощение в еженедельнике с названием "Домашнее чтение". Она, эта идея, действительно обладала "некоторыми явными достоинствами". С нею сотрудники журнала не просто мирились, с ее реальным воплощением соглашались. За редким исключением. Но об этом ниже.

В соответствии с общим духом и направленностью еженедельника Диккенс сам подбирает авторов, приглашает для участия в нем и уже известных, и начинающих литераторов. Весьма показательны для характеристики издания и позиции Диккенса в подборе авторов его отношение к Элизабет Гаскелл.

За два месяца до выхода первого номера еженедельника "Домашнее чтение", 31 января 1850 года Диккенс пишет письмо:

«Дорогая миссис Гаскелл!

Вы, быть может, читали объявления в газетах о моем намерении издавать новый общедоступный дешевый литературный еженедельник. Не знаю, каковы Ваши обеты в от-

ношении литературной умеренности или воздержания, но поскольку я твердо знаю, что из ныне здравствующих английских писателей нет ни одного, чьей помощью я хотел бы заручиться скорее, чем помощью создательницы "Мэри Бартон" (эта книга глубоко тронула и взволновала меня), то решаюсь спросить Вас, могу ли я надеяться, что Вы согласитесь написать короткий рассказ или любое количество рассказов для предполагаемого издания?»

Мэри Бартон — героиня одноименного романа, девушка из рабочей семьи, прошедшая трудную школу жизни и выдержавшая испытание на женское и человеческое достоинство. Роман "Мэри Бартон" — принципиального значения веха в истории английской литературы, смелая и правдивая книга о рабочем классе и фабричном городе Манчестере, центре чартистского движения, о жизни рабочих, о их бедственном положении. Не только о том, как они живут, но и чем дышат, как мыслят и чувствуют, и, что важно, о их точке зрения на свое положение и на господствующий класс, о их борьбе за социальную справедливость. Роман "Мэри Бартон", "Манчестерская повесть", как сказано в его подзаголовке, вышел в 1848 году и явился первым английским романом, остро и смело осветившим основную проблему времени — проблему труда и капитала.

Миссис Гаскелл?.. Вот беглые, но выразительные черты ее портрета, принадлежащие перу Анны Аркадьевны Елистратовой, видному советскому литературоведу, знатоку английской литературы.

«Осенью 1832 года среди прихожан церкви на Кросс-стрит, в Манчестере, не прекращались толки о событии, всколыхнувшем их маленький мирок. Их священник, мистер Уильям Гаскелл, женился на некоей мисс Элизабет Клегорн Стивенсон и только что вернулся в Манчестер из свадебного путешествия с молодой женой. Как-то справится новобрачная, которой только что исполнилось двадцать два года, со своими новыми обязанностями? Как-то

освоится она, выросшая на вольном воздухе, среди фруктовых садов и лугов, с дымным и шумным Манчестером? Какие бы догадки ни строили досужие собеседники насчет миссис Гаскелл, даже в самых смелых своих домыслах они, конечно, не могли предугадать ее будущего. Кто бы мог подумать, что эта скромная молодая женщина, с таким спокойным выражением безупречно правильного лица и кротким взглядом серо-голубых глаз, сумеет восстановить против себя все уважаемые английские газеты и журналы, от местной "Манчестер гардиан" до "Квартерли ревью" и "Эдинбургского обозрения"? Кто бы мог подумать, что она осмелится сочинять и выпускать в свет такие книги, которые навлекут на нее обвинение в клевете, в подрыве существующего общественного строя, в натравливании низших классов на высшие и в преступном пренебрежении христианской моралью, — так что кое-кто из самых почтенных прихожан преподобного мистера Гаскелла сочтет долгом собственноручно бросить ее богомерзкие писания в горящий камин?»⁴.

Осмысливая значение писательницы Элизабет Гаскелл, необходимо вспомнить классическое суждение Маркса о современных ему английских романистах и познавательном значении их произведений, высказанное им в 1854 году.

«Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с "весьма благородного" рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изобразили их Диккенс и Теккерей,

⁴Елистратова А.А. Предисловие // Гаскелл Э. Мэри Бартон. М., 1963. С. 3.

мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: "Они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их"»⁵.

Роман "Мэри Бартон" был издан в 1848 году. В том же году вышел роман Шарлотты Бронте "Джейн Эйр", а год спустя ее же роман "Шерли", напомнивший о луддитском рабочем движении. Элизабет Гаскелл в 1850 году познакомилась и подружилась с Шарлоттой Бронте, а после ее смерти в 1855 году написала "Жизнь Шарлотты Бронте" (1857).

За несколько лет до "Мэри Бартон" и "Шерли", в 1845 году, появился роман со знаменательным заглавием "Сибилла, или Две нации"; знаменательна, разумеется, вторая его часть: "Две нации". Автор романа, известный литератор и видный политический деятель Бенджамин Дизраэли (1804—1881), впоследствии премьер-министр, лидер и идеолог консерваторов, знал положение рабочего класса и без прикрас описал его. Но в сравнении с Бронте, Гаскелл, а тем более Диккенсом Дизраэли посредственный писатель и, в отличие от них, реакционер, мечтавший о возврате к прошлому, о союзе аристократии и рабочих во главе с аристократией и под ее руководством.

"Сибилла, или Две нации", "Мэри Бартон", "Шерли" предшествовали роману Диккенса "Тяжелые времена". Не исключено, что "Манчестерская повесть" Гаскелл подтолкнула Диккенса к замыслу его манчестерского романа. Любопытно, что именно Джон Форстер в качестве консультанта издателей Чепмена и Холла рекомендовал "Мэри Бартон" к печати. И он же утверждал приоритет манчестерской темы за Элизабет Гаскелл. Обсуждая этот вопрос, следует

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. Т. 10. С. 648.

вспомнить "Лавку древностей", описанную в ней страшную ночь, когда малютка Нелл бредет со своим несчастным дедом по предместью фабричного города. Перед ней возникает дикая и мрачная обстановка, картины нужды и страданий, образы голодных и обездоленных, охваченных возмущением.

В "Лавке древностей" впервые в творчестве Диккенса появился образ фабричного города, и наряду с темой нищеты и богатства обозначены темы труда и капитала, классового конфликта. Диккенс создает пейзаж, какого еще не знала английская литература, в нем мрак ночи сгущен чернотой фабричного дыма, "грязью и смрадом большого промышленного города, полного чахлой нужды и голодного отчаяния".

Взаимоотношения Чарльза Диккенса — романиста и редактора — и писательницы Элизабет Гаскелл дают повод и материал для характеристики их обоих.

В ответ на письмо Диккенса от 31 января 1850 года с предложением принять участие в еженедельнике Гаскелл прислала ему рассказ "Лиззи Ли".

Юная фермерская дочь Лиззи работает в городе Манчестере — служанкой в частном доме. Она родилась и выросла в сельской местности, на лоне природы. Воспитывалась в трудовой семье в строгих правилах религиозной морали. Очутилась в дымном промышленном городе. Дома стандартны, улицы грязны, нравы расшатаны. Процветают нужда и голодное отчаяние. Лиззи Ли наивна, неопытна, доверчива. Ей еще нет семнадцати лет — она становится жертвой обольщения. Ее, беременную, выгоняют на улицу. Она оказывается в работном доме. После родов ее выгоняют и отсюда. Ночью с ребенком на руках она пробирается к дому, где живет Сьюзен, тоже служанка. Лиззи оставляет сверток с ребенком у порога Сьюзен и скрывается. Отец, узнав об исчезновении дочери, проклинает ее. А мать, добрая, сердечная, сильно страдает, но не может послушаться

строгого и фанатично религиозного супруга. На смертном одре фермер прощает дочь. Мать вместе с двумя сыновьями переезжает в Манчестер и начинает разыскивать пропавшую дочь...

Прочитав "Лиззи Ли", Диккенс 14 марта 1850 года шлет Гаскелл письмо. В нем конкретные замечания и совет внести в рассказ исправления.

"Я глубоко убежден в том, — пишет Диккенс, — что, поскольку Лиззи не умирает, она должна была отдать ребенка в собственные руки Сьюзен, а не подкидывать ей к двери. Заметьте! Чем выразительнее, чем сильнее и преданнее любовь к ней ее матери, тем более жестоким кажется ее преступное бегство. То же самое чувство, которое в первом случае движёт сюжет, в другом случае будет разбито поступком дочери, и Вы не можете строить одно, не разрушив другого.

Исправить все это можно самой незначительной переделкой. Я предпочел бы, чтобы Вы прислали ее в ответном письме, а не исправлять в редакции. Уверяю Вас, образ Лиззи от этого значительно выиграет, и я не сомневаюсь в том, что это устранил неизбежные возражения, а надо сказать, что чем рассказ ярче, тем они будут сильнее. Не могу передать Вам, насколько остро я это чувствую, дорогая миссис Гаскелл".

В тот же день, 14 марта, Диккенс пишет письмо Джону Форстеру:

«...Меня мучит чувство неудовлетворенности, оттого что в номере не хватает чего-то трогательного, такого, что выразало бы общий дух "Домашнего чтения". Позавчера вечером, сидя в поезде (где мне всегда хорошо думается), я смотрел в окно на звезды и обдумывал одну тему, с ними связанную. И вот, соединив звезды со своим замыслом, я немедленно написал этот рассказ, который посылаю Вам. Мне бы хотелось, чтобы Вы прочли его до отправки в типографию (это займет у Вас не более пяти минут), а с обратной почтой прислали бы мне гранки».

И еще одно письмо от того же 14 марта, адресованное Уильяму Брэдбери, совладельцу еженедельника.

”Я, право, считаю, что номер получился великолепным, и если читатели не будут довольны, то я уже и не знаю, чего им еще нужно. Мне никогда не приходилось читать такого удачного номера любого журнала.

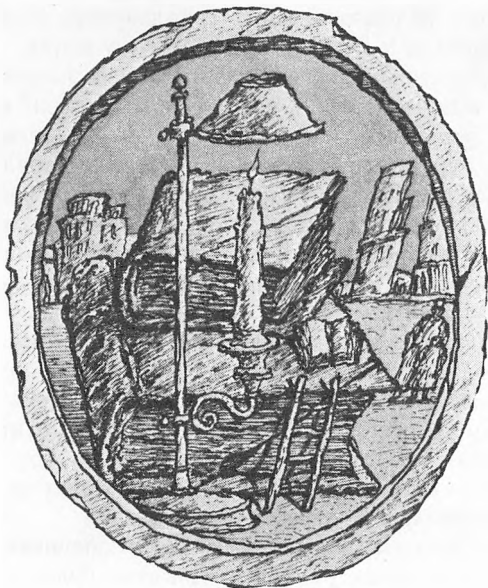
А я — каков умница! Мне прислали сегодня предполагаемый № 2 и список статей. Поразительная личность — а именно, нижеподписавшийся, — слегка смущенный нехваткой должной Домашней нежности, тут же откладывает Копперфилда, над которым оная личность работала, как паровая машина, пишет именно то, что, как ему думается, восполняет пробел, и отправляет свое творение почтой Форстеру. Поистине поразительная личность!”

Процитированные выше письма, все датированные 14 марта 1850 года, дают живое представление о стиле и темпе работы Диккенса-редактора, объеме его ежедневного труда, об отношениях с авторами и сотрудниками, об отношении к подготовленному номеру ”Домашнего чтения”, о настроении в этот день его создателя.

Можно представить себе, что, поднимаясь из-за стола, за которым Диккенс весь день трудился, он был способен по-пушкински воскликнуть: ”Ай да Диккенс! Ай да сукин сын!”

Возможно, в отличие от Пушкина, восклицание ”Ай да сукин сын!” Диккенс произнес бы про себя или мысленно зачеркнул бы редакторским пером.





”ДОМАШНЕЕ ЧТЕНИЕ”

Журнал появился

*Там, где я уверен в истине, я не стану
лукавить ни с одним человеком.*

Чарльз Диккенс

30 марта 1850 года, в субботу, вышел первый номер общедоступного журнала ”Домашнее чтение”. Он был отпечатан еще во вторник, но, чтобы выйти в свет, дождался субботы, и этот день стал днем выхода всех последующих номеров.

В обращении к читателю, в ”Предуведомлении”, Диккенс разъяснил смысл названия ”Домашнее чтение”, суть

содержания журнала и свою гражданскую задачу. Быть "приобщенным к очагу", к "домашнему кругу" читателя, быть "задушевым другом" многих тысяч людей "любого возраста и положения" — вот о чем "смирненно" мечтал издатель и редактор. "Мы, — извещал он, — стремимся принести из бурлящего вокруг нас мира под кровли бесчисленных домов повешенья о множестве социальных чудес — и благодательных и вредоносных, но таких, которые не умаляют в нас убежденности и упорства, снисходительности друг к другу, верности прогрессу человечества и благодарности за выпавшую нам честь жить на летней заре времени". И прямо высказанное намерение, и сама лексика высказывания: "социальные чудеса", "летняя заря времени" — все выражало социальный оптимизм главного редактора и его уверенность в том, что перед ним открыты широкие возможности — и субъективного, и объективного свойства, — и он знает, как ими воспользоваться во благо своим читателям и прогресса человечества.

В повседневной практике редактора, оценивая, отбирая для печати и правя рукописи, Диккенс будет убежденно стремиться сам и побуждать всех сотрудников к тому, чтобы пробудить и разжечь в читателе "чары воображения". Утилитарный подход к жизни, принцип голой выгоды, предвещавший он, не осквернит страницы нового журнала, этот орган не будет мысль и чувство читателя железной цепью привязывать к одним лишь мрачным явлениям и фактам жизни. "В сердце юноши и старца, имущего и неимущего, мы будем заботливо лелеять тот свет Воображения", который непременно горит или тлеет в каждой груди и "никогда не угасает совсем — или горе тому дню!"

Диккенс имеет в виду читателя из всех социальных слоев и групп, он обращается к представителям разных классов, и "к высшим", и "к низшим", к "усердным, — как он пишет, — слугам бешено крутящегося колеса труда", и к тем, кто этим колесом владеет, обращается с яв-

ным намерением "пробудить в них взаимное стремление узнать друг друга получше, доброжелательную готовность понять друг друга", с надеждой объединить народ, сплотить нацию. Великий реалист в гражданских своих устремлениях и в своем литературном методе сочетает пафос реализма с романтическим пафосом.

Даже в заводских трубах, "изрыгающих клубы огня и дыма", даже "у этих угольных великанов, у этих рабов лампы Знания, — пишет Диккенс, — есть свои тысячи и одна сказка, как были они у джинов Востока; и вот эти увлекательные сказки, то страшные, то забавные, исполненные твердости и мужества, на бесчисленных трогательных примерах учащие нас состраданию и снисходительности, — вот эти-то сказки мы и собираемся вам поведать".

Программа нового издания предусматривала обращение и к прошлому Англии и была чужда национальной ограниченности и национального снобизма. «В "Домашнем чтении" зазвучит не только голос нашего времени, но и голос седой старины. И его страницы будут рассказывать о чаяниях, надеждах, победах, радостях и печалях не только нашей страны, но и, насколько это возможно, всех других стран мира. Ибо то, что представляет истинный интерес для одной из них, касается и всех остальных».

"Домашнее чтение" обозначало свое место и свое назначение в ряду других периодических изданий. "Не мы первые вышли пахать это поле, и среди наших предшественников есть немало таких, чье общество — честь для нас и чья деятельность приносит величайшую пользу. Но есть и другие — мыши, порожденные Горой, грязная бахрома с Красного Колпака, потатчики самым низким страстям низменных душ, — чье существование ложится пятном на нашу страну. И если бы нам удалось вытеснить их, мы сочли бы это выполнением нашего высочайшего долга".

Просветительство и педагогика — таковы, по замыслу Диккенса, были основные функции "Домашнего чтения"

и основные способы и средства решения задач, поставленных его редактором. Журнал был обращен не к безликой массе, он был обращен к семье, а через нее и к отдельному человеку. Важное значение было придано общему тону издания. Это был тон доверительной и задушевной беседы, уважительного отношения к собеседнику, без оттенка снисходительности и ноток заискивания, без малейшего потакания невежеству, самодовольству и дурным вкусам.

В первом номере еженедельника, так это будет и в последующих номерах, опубликован разносторонний материал, освещающий широкий круг вопросов в духе и тоне, заданном редактором, который тут же выступает и как автор. В номере помещена статья Диккенса "Развлечения для народа" (первая часть). В ней Диккенс пишет о состоянии столичных театров, репертуаре, актерах и зрителях, вкусах и поведении широкой театральной аудитории. Статья содержит исходные суждения, живые наблюдения и выводы принципиального свойства.

"Общий характер театральных представлений низшего разбора всегда отражает вкусы народа и точно свидетельствует об уровне его духовного развития". О вкусах английского народа и его духовном развитии Диккенс пишет без иллюзий и розового глянца. Он берет для наглядности условную, но характерную фигуру некоего Джо Уэлкса из Ламбета и пишет о нем так: "Джо Уэлкс из Ламбета читает мало, ибо не обладает ни большим запасом книг, ни удобной для чтения комнатой, ни склонностью к чтению, а главное — не обладает способностью живо представлять себе то, о чем он читает. Но посадите Джо на галерее театра Виктории, покажите ему на сцене открывающиеся окна и двери, через которые могут появляться и исчезать люди, расскажите ему что-нибудь с помощью живых нарядных мужчин и женщин, поверяющих ему свои тайны голосом, слышным за полмили, и Джо превосходно разберется в самых сложных перипетиях сюжета и просидит

там хоть всю ночь, лишь бы ему что-нибудь показывали.

Но тут, пожалуй, может возникнуть естественный вопрос, становится ли мистер Уэлкс более образованным человеком благодаря своему пристрастию к театру. Насколько образованнее стал он к настоящему времени, наши читатели могут судить сами". Диккенс воспроизводит с натуры выразительные картинки и сопровождает их живыми замечаниями, из чего с очевидностью следует, что театр питает своего необразованного, но жаждущего духовного развлечения зрителя пищей грубой. Диккенс объясняет низкий уровень театрального зрелища плачевным состоянием столичного театра и прямой зависимостью жизненного положения театральной труппы от духовных запросов, образованности и вкуса простой публики.

"Задавленный налогами, — пишет он, — не получающий никакой помощи от государства, покинутый благородной публикой, не признаваемый средством воспитания общественного вкуса, высокий английский театр пришел в упадок. Те, кто согласен жить для того, чтобы угождать вкусам мистера Уэлкса, должны угождать вкусам мистера Уэлкса для того, чтобы жить. Директор такого театра держит зеркало не перед природой (как советовал шекспировский Гамлет приехавшим в замок Эльсинор актерам. — М.У.), но перед мистером Уэлксом — единственным, кто признает его театр". Стоимость билетов: "в ложах — шиллинг, в партере — шесть пенсов, на галерее — три пенса". Диккенс начинает обозрение театральной публики с битком набитой, огромных размеров галереи и заключает его важным суждением: "Стоило лишь взглянуть на увлеченные лица, громоздившиеся друг над другом до самого потолка, на людей, которые, забыв о неудобствах, жадно теснились даже в дверях, и всякий посторонний наблюдатель тут же понял бы, что нельзя упускать ни единой возможности хоть как-то просветить этих бесчисленных зрителей".

Беглая, но выразительная зарисовка партера дает живое и неожиданное представление о простонародном зрителе и, так сказать, о бытовой стороне лондонского массового театра того времени.

«Общество в партере не отличалось ни излишней чистотой, ни сладостными ароматами, но там можно было увидеть немало добродушных молодых ремесленников с супругами. Последние почти все держали на руках своих "младшеньких", и партер больше всего напоминал обширную детскую. Какие бы чудеса ни творились на сцене, куда любопытнее было, оторвавшись от созерцания моря вытянутых голов на галерее вверху, поглядеть на спокойные личики крепко спящих малышей внизу. Кроме того, партер благоухал различными сортами холодной жареной рыбы и содержал целую коллекцию карманных фляг.

Публика в ложах мало чем отличалась от публики в партере — если исключить младенцев и рыбу».

Можно сказать, что характер и поведение простонародного зрителя в лондонском театре середины прошлого века мало в чем изменились со времен шекспировского "Глобуса".

Особый смысл, значение и своего рода актуальность имеют высказанные в статье суждения Диккенса о новых явлениях в жизни общества, об огромных достижениях научной и технической мысли и о влиянии материальной стороны цивилизации на духовный и нравственный облик человека.

"Пожалуй, нет такой силы, которая могла бы искоренить у простого народа его врожденную любовь к драматическим представлениям в любом виде. Впрочем, подобное искоренение, на наш взгляд, оказало бы обществу весьма сомнительную услугу. Политехнический музей на Риджент-стрит, где показывается и объясняется действие сотен хитроумных машин и где можно послушать лекции, содержащие массу полезных сведений о всевозможных практи-

ческих предметах, — это замечательное место и истинное благодеяние для общества, и, однако, нам кажется, что люди, чей характер складывался бы под влиянием досуга, проведенного исключительно в стенах Политехнического музея, оказались бы малоприятной компанией. Случись с нами несчастье, мы предпочли бы не искать сочувствия у молодого человека двадцати пяти лет, который в детстве все каникулы возился с колесиками и винтиками, если только он сам не испытал подобного же горя”.

Цитируемая статья выражала тревогу Диккенса по поводу состояния театрального зрелища и заботу о развлечениях для народа, но не ограничивалась этой темой. Диккенс тревожился о состоянии человека и человечности, оказавшихся под сильным влиянием безудержных и бездумных прогрессистов, технократических и утилитаристских идей и настроений. Он писал эту свою статью незадолго до открытия в Лондоне, в Гайд-Парке, Всемирной выставки — она открылась 1 мая 1851 года. ”Почти все мы, — писал он, — обладаем воображением, которое не смогут удовлетворить никакие паровые машины, и даже богатейшая Всемирная Выставка Промышленного Прогресса не насытила бы его”. Тема человека и промышленного прогресса и такие ее аспекты, как человек и техника, человек и система его духовного формирования, основанная на сухих и голых фактах, подавляющих живое воображение, все более будет занимать Диккенса — писателя и редактора.

В первом номере ”Домашнего чтения” опубликовано еще два материала, два очерка, написанных Диккенсом совместно с другими авторами.

Очерк ”На почте в день Валентина”, написанный совместно с Уильямом Уиллсом, в своем роде образцовый и показательный ”текущий материал”, литературное произведение малой формы, какие регулярно появлялись на страницах ”Домашнего чтения”. Назначение очерка — озна-

комить читателя с Главным национальным почтамтом, с характером, объемом и распорядком его работы, с внутренней обстановкой и размещением отделов. Очерк содержит ожидаемую от него информацию, отвечает прямому своему назначению. Но что особенно для него характерно — он читается с живым интересом, будто это не информационное, а приключенческое сочинение с таинственным поведением действующих лиц. Очерк написан в соответствии с установкой и требованием главного редактора — будить воображение читателя, в рутинном и примелькавшемся обнаруживать нечто неожиданное. Очерк фабульный, и время его действия, время работы почтамта, необычно — 14 февраля, день Валентина, день обильной любовной переписки, а также забавных и шуточных посланий, направляемых во все стороны и уголки Великобритании. И вот в этот веселый и будоражащий день два неизвестных лица, внешний вид которых не давал повода подозревать в них способность и намерение писать любовные письма, начали действовать по тайному уговору. Один из этих персонажей опустил конверт с маркой в почтовый ящик, затем зашел в почтовое отделение и оплатил посылку второго письма и наконец опустил в почтовый ящик еще одно письмо — неоплаченное и без марки. После этого он направился к главному почтамту и под его часами встретил своего друга. Тот спросил: "Ну как, дело сделано?" Ответ был: "Сделано!" И эти "странствующие рыцари из сказки", как они названы в очерке, вошли в здание почтамта, проследовали в отдел, «который по-прежнему называется "Внутренним", хотя через него проходит иностранная, колониальная и другая заграничная корреспонденция». Спустя несколько минут в помещении началось энергичное движение, появились мешки с почтой, началась их разборка и сортировка корреспонденции. Друзья наблюдают за расторопной и четкой работой почтовых служащих, и тут проясняется тайный замысел "странствующих рыцарей". Они следят за появлением

трех своих писем, видят копию накладной, поступившую вместе с корреспонденцией, и три рубрики: "с маркой", "оплаченные", "неоплаченные".

"Ты заметил, — говорит один из друзей, — в быстром процессе учета корреспонденции наше письмо с маркой, сверкнув, промелькнуло как метеор, а вот оплаченное и неоплаченное письма довольно долго рассматривали, внимательно читая написанное на конвертах". Тут же сказано, что процедура сортировки и учета корреспонденции" повторяется десять раз ежедневно, в любой день и круглый год". Комментаторы отметили: Диккенсу приглянулось выражение "круглый год", он обнаружил его в "Отелло" Шекспира и поставил его в заглавие своего нового журнала, сменившего в 1859 году "Домашнее чтение".

Друзья проявляют интерес к цифровым данным, задают вопросы почтовому служащему, спрашивают, в частности, каково соотношение писем с маркой, оплаченных и неоплаченных, проходящих за год через все почтовые конторы. Ответ: "Примерно 337 500 000 прошло в прошлом году через почтовые конторы Соединенного Королевства, и из каждой сотни писем около пятидесяти были с марками, сорок шесть оплаченных и только четыре письма были опущены в почтовый ящик неоплаченными".

В день Валентина на главный почтамт поступило около 300 000 писем — с изображением сердца, пронзенного стрелой Купидона, выглядывающего из-за бумажных роз, нимфы... в конвертах и на открытках — забавные изъяснения в любви, грубые карикатуры и нежные стихотворные послания.

Забавны и по-своему поучительны многие адреса, например "Моему дяде Джону в Лондон".

Сколько детского, добродушного и мило доверчивого в авторе письма, написавшем этот адрес. Почтовое ведомство представляется ему всеведущим и безукоризненно исполняющим свои обязанности, а дядя Джон — столь же

известным всем почтовым клеркам, сколь и его племяннику. Об интернациональности и устойчивости этого психологического свойства и связанного с ним трогательного душевного состояния свидетельствует памятный наш чеховский Ванька Жуков, девятилетний мальчик, у которого нет "ни отца, ни матери", осталась одна надежда — "милый дедушка, Константин Макарьч!". Внук пишет ему, пишет с великим упованием, просит пожалеть его, "сироту несчастную", и надписывает адрес: "На деревню дедушке". Подумав, добавляет: "Константину Макарьчу".

Или такой вот адрес: "Мисс Королеве Виктории Английской".

Какое чувство может выразить эта надпись на конверте, отправленном в день Валентина? Доверительную или патетическую верноподданность, сочувствие королеве-девушке?..

Что ни адрес, то сюжет.

В этом же первом номере "Домашнего чтения" появилась начальная глава рассказа Элизабет Гаскелл "Лиззи Ли". Замечания и совет Диккенса изменить в рассказе важный событийный момент "незначительной переделкой" были учтены автором. В опубликованном варианте рассказа Лиззи не подкидывает ребенка к дверям Сьюзен. Ночью, встретив ее на улице, она дает ей сверток. Придя домой, Сьюзен развертывает его и обнаруживает ребенка. Она оставляет его у себя и меняет свой образ жизни. Открывает школу для детей, растит и воспитывает ребенка Лиззи, которая продолжает скрываться. Спустя два года ребенок трагически гибнет. Мать Лиззи находит свою несчастную дочь...

Элизабет Гаскелл с готовностью откликнулась на предложение Диккенса сотрудничать в его журнале и прислушалась к его редакторскому совету. Но спустя несколько лет, в 1853 году, когда она передала журналу "Домашнее чтение" рукопись своего романа "Кренфорд" и Диккенс

решил его править, она воспротивилась. Диккенс настаивал на своем, но в конце концов уступил автору. И что же: "Домашнее чтение" печатало частями роман "Кренфорд", а тираж журнала падал. По-видимому, Диккенс-редактор лучше, чем писательница Элизабет Гаскелл, знал своего читателя.

В первом номере "Домашнего чтения", помимо отмеченных материалов, напечатаны статья о трагедийной актрисе Клерон, написанная тестем Диккенса Джорджем Хогартом, и стихотворения. Представлены два поэта, каждый по одному стихотворению — Уильям Оллингтон и Ли Хант. И в последних номерах журнала будут регулярно появляться стихи как уже известных, так и начинающих поэтов.

Спустя некоторое время поэт, эссеист и журналист Ли Хант послужит Диккенсу прототипом одного из персонажей романа "Холодный дом". Этот персонаж вызовет разноречивые отклики и контрастные мнения отнюдь не частного свойства. Но об этом ниже.

Большой и разнообразный по тематике и жанровым формам материал журнала "Домашнее чтение", каждый номер которого выходил как единая книга, без указаний имен авторов, озадачивал и способен был ввести в заблуждение даже профессиональных литераторов.

«Что такое значит Диккенсов журнал "Household Words"? — задавался вопросом русский писатель, критик, переводчик и редактор Александр Васильевич Дружинин (1824—1864). — По какому случаю периодический сборник статей, большею частью забавных по содержанию, называется "Семейными беседами", а пуще всего, ради каких соображений наш вечный любимец, наш добрый, веселый, мягкосердечный Чарльз Диккенс, автор "Оливера Твиста", "Никльби" и "Копперфилда", вздумал издавать журнал, выпускать в определенные сроки по тетрадке определенного объема,

работать к спеху, и работать не то, что всегда привык работать?»¹

Дружинин тут же убедительно и наглядно толковал соображения Диккенса, побудившие его издавать свой журнал. Он обратился к истории английской журналистики, взял в пример имена Аддисона и Джонсона и сделал вывод: "С очень давнего времени лондонские моралисты и беллетристы лелеют в сокровенных изгибах своих сердец мысль о том, как хорошо и выгодно писателю популярно-му стать в прямое, так сказать, интимное отношение ко всей массе читателей, беседовать с ней, как с кружком своих приятелей, быть ее другом, советником и увеселителем, входить в ежечасное соприкосновение с ее интересами и делать все это, не взваливая на себя многосложных, тяжелых хлопот присяжного журналиста"².

Наградой Аддисону и Джонсону "была чрезвычайная популярность, общая любовь и симпатия"³.

По соображениям Диккенса, как их справедливо понимал Дружинин, и его журнал должен был "сделаться необходимостью в каждом семействе, разойтись между народом, занять лучшее место в домашних библиотеках, называться любимым чтением каждого англичанина, знатного и бедного, старого и молодого, занятого и праздного... Диккенс налагал на себя звание единственного, постоянного собеседника своих земляков"⁴. Дружинин отнюдь не выражал сомнений в моральном и гражданском праве Диккенса питать подобный замысел: "И почему ему не взяться за такое звание? Его великая популярность, всегдашняя готовность к добру, теплое сердце, разумная филантропия, жизнь без пятна и укоризны, частые и долгие странствия, целый ряд произведений, получивших успех

¹ Дружинин А. В. Полн. собр. соч. Спб., 1865. Т. 10. С. 315.

² Там же. С. 317.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 322.

недюжинный,” — все это было бесспорным фактом, основанием и двигателем диккенсовских соображений. Однако все это, как думал Дружинин, позволило «Диккенсу быть немного самонадеянным. Публика, как и следовало ожидать, встретила его попытку очень ласково: успех ”Household Words” напомнил собой успех ”Пиквикского клуба”; в отношении денег и славы Диккенс жаловаться не может...»⁵ ”Журнал пользуется в Англии и успехом весьма значительным, и репутацией самой завидной”⁶. Но, несмотря на успех и репутацию ”Домашнего чтения”, надеждам Диккенса, предсказывал Дружинин, не дано осуществиться. Он никогда не будет ни Джонсоном, ни Аддисоном для своих подписчиков. Не будет по ряду причин — объективных и особенно субъективных.

Английская журналистика разрослась, дифференцировалась и достигла необычайно высокого уровня профессионализма. Пробриться вверх и держаться на поверхности в ряду уже утвердивших себя изданий в силу обострившейся конкуренции было гораздо труднее.

Из субъективных причин, которые встанут поперек соображений Диккенса, Дружинин выделял две: отрицательные черты творческой личности Диккенса, являющиеся продолжением его достоинств, которые помешают ему почувствовать разумный предел и удержаться от крайностей. И организационная установка издания, выражающая характер личности издателя. ”...Что за необыкновенная идея, — писал Дружинин, — вести периодическое издание, не имея почти ни одного сотрудника, начиная его своими и опять своими сочинениями, за собственной повестью пуская физиологический очерк своего собственного изделия и за физиологическим очерком втискивая юмористическую сценку, опять-таки вырвавшуюся из-под своего пера? Будь Диккенс втрое талантливее и впятеро знамени-

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 316.

тее, такое излишество в невещественных изделиях надоест хоть какому читателю”⁷.

Сопоставляя талант Диккенса с талантом Аддисона, Дружинин с похвалой отзывался о положительных сторонах последнего, называя их ”джентльменскими”, к которым относил в первую очередь ”мягкость”, ”милую веселость” и которые, по его словам, «были так новы, до того согласовались с лучшими чувствами лучшей части тогдашних читателей, так поперечили грубому и неблагопристойному направлению прежних литературных произведений, что появление ”Наблюдателя” разом составило эпоху в словесности».

Развивая и иллюстрируя свое сопоставление, Дружинин писал далее: «И, наконец, следует же сказать, что, как ни остер Диккенс, какой бездной наблюдательности он ни обладает, как ни благодушны его мирские стремления, его взгляды на семейную жизнь, на очаг, на влияние женщин, все-таки в его очерках нет ничего подобного тому тихому, спокойному, но широкому сочувствию к людям, которое так отражается во всем, что только писал Эддисон (так транскрибировал Дружинин фамилию Addison. — М.У.), издатель ”Наблюдателя”. Умеренность, соразмерность (*sobriété*) направления, стройность и гармония всех частей сделали из всех журнальных статей Эддисона нечто бесподобное в целом и подробностях. Над страницей ”Наблюдателя” читатель не заплачет, как над некоторыми из самых теплых глав Диккенса, но зато общее влияние ”Наблюдателя” на ум и сердце публики и надежнее, и постояннее, и благотворнее. В искусстве смешить мы увидим то же различие: у Диккенса на одного несравненного Пиквика или Джоя придется по пяти карикатурных личностей, портретов несходных или дурно очерченных... А пуще всего в Эддисоне, благодаря его умеренности и такту, нет и тени той притор-

⁷ Там же. С. 316.

ности, которая за последние годы так часто является в романах и мелких скидках Диккенса»⁸. Чтобы сделать свои суждения наглядными для широкого русского читателя, недостаточно знакомого с историей английской литературы, Дружинин напоминает ему о Карамзине. «Нашего Карамзина, — пишет он, — не раз называли российским Эддисоном, и похвала эта справедлива до некоторой степени. Лучшие страницы из "Писем русского путешественника" (по моему мнению, эти "Письма" — труд превосходный и благотворный в высшей степени) совершенно напоминают собой удачнейшие из номеров "Наблюдателя". Предмет несходен, лета и общественное положение обоих литераторов неодинаковы, но оба они кажутся братьями — по светлому духу, по любви ко всему прекрасному, по умению популяризировать истины сухие и новые и, более всего, по своему посту в голове мыслящего поколения своего времени»⁹.

Так рассуждает литератор умный, настоящий профессионал, знаток литературы и журналистики и сам их активный практический деятель. Так знакомит русского читателя с Диккенсом-издателем и писателем его видный русский современник. И эти его рассуждения заслуживают внимания, требуют размышлений и комментариев. Но прежде еще несколько высказываний из того же дружининского, третьего, письма об английской литературе. Это письмо датировано 1853 годом, "Домашнее чтение" выходит уже третий год, и есть возможность основательно судить о его достоинствах и недостатках. И Дружинин ставит перед собой эту задачу, о чем говорят сформулированные им заголовки, характеризующие содержание письма. Судит он нелицеприятно и убежденно, отмечая не только недостатки журнала — "торопливость и приторность", и делает решитель-

⁸ Там же. С. 323.

⁹ Там же. С. 318.

тельный вывод: Диккенс-издатель и редактор губит Диккенса-писателя. Талант его приходит в упадок. Вот что сказано в письме о Диккенсе-издателе и редакторе: «Спешная работа, порча дельных идей торопливым изложением, обилие семейных сценок, сентиментальностью своей переносящих нас ко временам Августа Лафонтена, — все эти и многие другие недостатки Диккенсова издания неспособны, однако, вполне затмить дарования издателя, его изобретательности, находчивости и многосторонности. Из чтения "Семейных бесед" еще нельзя вполне увидеть весь упадок того дарования, которое столько лет восхищало Европу и Америку, создало сотни сердцу милых созданий, приобрело себе завидную популярность на родине»¹⁰. И вот что о Диккенсе-романисте: «Но, чтоб постигнуть весь вред, нанесенный таланту Диккенса его предприятием на поприще журналистики, нужно перечесть хоть первые ливрезоны (выпуски. — *М.У.*) последнего его романа: "Блек-Гоуз" ("Блик хауз" — "Холодный дом". — *М.У.*), романа приторного так, как приторны худшие из заключительных глав первых романов автора "Пиквикского клуба". С третьей или четвертой главы читатель внезапно повергается в целый океан сладких улыбок, радостных слез, отрадных бесед, неописанно милых движений сердца, рассуждений и пр. Все это сказано от чистого, светлого, благороднейшего сердца, но — увы! — как оно сладко, как оно сладко! Девушки не говорят, а воркуют, дети нежничают и целуются, старики предаются филантропии, и только вдали, на самом последнем плане, рисуется несколько менее приторных особ, да и те ждут своего часа, чтобы сделаться сладкими.

Обладая теплой, неоспоримо любящей душою, автор "Оливера Твиста", обязанный этой душе половиной своей популярности, видимо, стремится к тому, чтобы создать из своей теплоты какой-то особенный элемент в литерату-

¹⁰ Там же. С. 323.

ре. Он хочет прижать к своему сердцу весь мир и согреть его.

Раз переступив тот роковой предел, за которым доброта становится приторною, писатель теряет всю свою силу; а для Диккенса этого предела уже не существует: он переступил его и в своем журнале, и в своем последнем романе. Особенно нестерпим вышел в "Блек-Гоузе" мистер Гарольд Скимполь, второе издание мистера Дика в "Копперфилде", старец-дитя с душою поэтической до того, что она сделала своего обладателя особой, вполне достойной помещения в Бедламе. Читая "Блек-Гоуз", нельзя от души не вздохнуть о Чарльзе Диккенсе. Горе поэтам с теплыми сердцами, не умеющим обуздывать этой самой теплоты!»¹¹

Опытный и проницательный читатель, такой, каким был Дружинин, сам писатель, редактор и критик, способен составить правильное суждение о художественном произведении и по отдельным его частям. О сладости, засахаренности, о детских персонажах, ангелочках без крылышек, критика говорила и до него. Давно не составляет открытия, что и великий писатель порой дремлет, когда творит. Но у великого художественного произведения, у великих романов Диккенса есть загадочное свойство. Их слабости прикрываются и покрываются, компенсируются их достоинствами. И происходит это как-то незаметно, даже для проницательного глаза. словно фокус производится перед лицом публики, но фокуса-то нет. И даже так называемые "ангелочки", та же малютка Нелл из романа "Лавка древностей", как уже было сказано, возбуждает в читателе, и не только широком и доверчивом, но и в душе читателя опытного, умеющего читать, понимать и ценить, вызывает искреннее волнение и глубокое чувство.

Дружинин в своих письмах об английской литературе и журналистике обращается к широкому русскому читате-

¹¹ Там же. С. 324.

(He was very firm)

for the interest of justice be always guarded. There was some domestic trouble and amazement, you may suppose; I leave you to imagine Sir Leicester's grief. But that is not my present point. When Mr. Rouncewell's townsman heard of the disclosure, he no more allowed the girl to be patronized and honored, than he would have suffered her to be trodden underfoot before his eyes. Such was his pride, that he indignantly took her away, as of from reach and diadem. He had an sense of the honor done him and his daughter by the lady's revelation, not the least. He resented the girl's position, as if the lady had been the commonest of women. That's the story. I hope you will be able to give the justice of it.

There are some other particulars for notice, more of less connected with the Volunians. That fair young creature ~~was~~ believes there ever was any such lady, and rejects the whole history on the 'bark-bald. The majority incline to the ~~qualified~~ woman's sentiment, which is in few words—"no business—Barneswell's broad townsman." Sir Leicester generally refers back to his mind to Wal Tyler, and arranges a so proper of events on a plan of his own.

There is not much conversation in all, for late hours have been kept at Chisway Wood since the necessary expenses elsewhere began, and this is the first night in many on which the family have been alone. It is past ten when Sir Leicester begs Mr. Tullingham to ring for candles. Then the stream of moonlight has swelled into a lake, and the Lady Bellack for the first time moves, and rises, and comes forward to a table for a glass of water. Making games, but like in the main picture, crowd round to give it; Volunians always ready for something better if procurable) takes another, a ~~small~~ sip of which centers her; Lady Bellack graceful, self-possessed, looked ~~at~~ in admiring eyes, passes away ~~at~~ by the side of that Nymphe down the long perspective, and at all improving her as a question of contrast.

(Delete - change thing this down, as done rather not write more in. It can be easily done by bringing the previous chapter over, a little. C.D.)

Страница из романа Ч. Диккенса
"Холодный дом" с авторской правкой

лю, свидетельствует перед ним и уверяет его, будто талант великого Диккенса гибнет и губит его затеянное им журнальное издание.

Роман "Холодный дом" выходил ежемесячными выпусками с марта 1852 по сентябрь 1853 года. В 1854 году роман был опубликован в журнале "Отечественные записки". В нем более семисот пятидесяти страниц. Ограничимся пока только теми страницами, на которых появляется мистер

Гарольд Скимполь. Сейчас это имя пишут у нас без мягкого знака — Скимпол. Прототипом Гарольда Скимпола послужил Диккенсу поэт, эссеист и журналист Ли Хант (1784—1859). Одно из его стихотворений напечатано в первом номере "Домашнего чтения". Сосредоточимся на этом персонаже, поскольку он представлен Дружининым как наиболее очевидное и бесспорное свидетельство гибели таланта Диккенса. Заслушаем еще одного свидетеля, одного из советских знатоков творчества Диккенса, который знает мнение Дружинина, ссылаясь на него и совершенно по-иному трактует личность мистера Гарольда Скимпола.

«Особенно интересен новый в творчестве Диккенса образ — Скимпол. На первый взгляд это положительный герой, в котором воплощены лучшие в представлении автора черты человеческой личности. Разве только чересчур положительный: сахару в нем "переложено"». Тут автор делает ссылку на "суровое суждение" А.В.Дружинина, считая его показательным. Оно действительно показательно, потому и заслуживает пристального внимания, размышлений и оценки. И в современной Диккенсу английской критике встречаются невероятно парадоксальные суждения. Нашлись критики, которые, например, с полной уверенностью в своей непогрешимости относили масштабные социальные романы Диккенса к жанру "легкой литературы", равнозначной по своим свойствам жанру "легкой музыки". Однако продолжим знакомство с характеристикой Гарольда Скимпола, принципиально иной, чем дана ему А.В.Дружининым. «Привлекательный внешне, мягкий, непринужденный, подкупающий своей веселостью, живостью, подчас парадоксальностью, а нередко и остроумием своих суждений, он способен быстро развеять грустные мысли собеседника. Заметим, что привлекательность внешнего облика или черточки, смягчающие первое неблагоприятное

впечатление о человеке, непринужденная веселость — обычный атрибут положительного героя раннего Диккенса... Больше того, в Скимполе, по всей видимости, есть что-то от чудака: он инфантилен, не знает цены деньгам, равнодушен к погоне за наживой, чужд стремления к карьере, наконец, предан искусству.

Однако положительный идеал зрелого Диккенса приобрел новые черты. Писатель не мыслит себе человека вне деятельности на благо людей. Даже будь "инфантильность", "непрактичность" Скимпола (которые он поразительно настойчиво перед всеми декларирует) действительно присущими ему чертами, а не выгодной уловкой лицемера-приживальщика, то и в этом случае Диккенс теперь не признал бы этого человека за образец. Скимпол же откровенно проповедует "философию" трутня, называет себя мотыльком и говорит, что он не хочет трудиться, — пусть трудятся другие.

Изображая Скимпола художником, поклонником "чистой" красоты, Диккенс выступает против нашедших широкое распространение в 50-е годы эстетических тенденций в искусстве... В Скимполе же Диккенс подмечает то формалистически-эстетское безразличие к предмету, которое выливается в безразличие к людям, к смыслу искусства. Скимпол может с чувством распевать песенку о страданиях бездомного мальчика-сироты и в то же время безжалостно поступить с несчастным Джо, обрекая того на верную смерть. Скимпол может, апеллируя при этом к возвышенным человеческим чувствам, оправдывать существование рабов на американских плантациях. "Допускаю, что их жестоко эксплуатируют, — говорит он, — допускаю, что, в общем, им приходится туго; но зато для меня эти рабы населяют пейзаж, для меня они придают ему поэтичность, и, может быть, это — одно из отраднейших целей их существования" (гл. XVIII)»¹².

¹² Катарский И.М. Указ. соч. С. 202.

Как непохож этот Гарольд Скимпол на того Скимпола, который вырисовывается под пером А.В.Дружинина. В трактовке И.М.Катарского этот образ, а именно таким он представлен Диккенсом, не может свидетельствовать против его таланта.

В связи с обсуждаемой темой вспомним одно из эпизодических лиц романа "Холодный дом", имеющее особое значение. Это уличный мальчишка, беспризорный маленький Джо, подметальщик из лондонских трущоб. Эпизодический персонаж, он, однако, в известном отношении, может быть поставлен в ряд с главными действующими лицами из мира детства, созданного Диккенсом, с такими его героями, как Оливер Твист, малютка Нелл, Дэвид Копперфилд и Крошка Доррит.

Джо написан Диккенсом как бы в иной манере, чем все другие его маленькие герои. Критики не выражают сомнения в достоверности и убедительности этого образа и не могут упрекнуть его в сладости, в том, что он хоть чуть-чуть да посыпан сахаром. Духовный облик маленького Джо и его положение необычного эпизодического лица требовали от автора особой сдержанности чувств. Малейший намек на сладость, засахаренность, повредил бы не только достоверности и художественной убедительности образа, но и авторскому замыслу. Образ Джо написан крупными и жесткими штрихами без теней и полутеней. "Имя — Джо... Отца нет, матери нет, друзей нет". Джо знает, что он "настоящий нищий" и "что метла есть метла", та метла, которой он подметает улицу. Это все, что он знает относительно социального и материального мира. Он знает также, что "лгать нехорошо", и это предел его познаний нравственности и нравственных проблем. Он способен отозваться на доброе к нему чувство, самое малое его проявление, и платит за него благодарностью так, как умеет и может. Но это маленькое и обездоленное существо неразвито и выражает свою неразвитость одной и той же словесной форму-

лой: "Я ничего не знаю". Маленький Джо, ничего не зная, оказывается значительным участником событий, которые ведут к тяжким последствиям. Мысль о возмездии, неизбежной расплате за социальную несправедливость, все более занимает Диккенса и получает в его дальнейшем творчестве, особенно в романах "Тяжелые времена" и "Повесть о двух городах", развернутое реалистическое изображение.

Странно и поразительно: А.В.Дружинин словно бы и не читал начальные страницы и главы "Холодного дома".

"Лондон." – так, словом-фразой, начинается объемный роман. "Туман везде." – это начало следующего абзаца. Отрывочные фразы, необычный для Диккенса максимальный синтаксический лаконизм, призванный передать гнетущую обстановку и душевное напряжение. Лондонский туман – особенность столичного пейзажа и символ социального явления, состояния общества, и туман в умах, который Диккенс силой слова надеется развеять.

"В Канцлерском суде" – название первой главы романа. В ней и в романе в целом объектом критики, страстной, яростной, остросатирической, становится судопроизводство, вершимое Канцлерским судом, Верховным Судом Справедливости, созданным еще в феодальное время. Верховный Суд Справедливости, возглавляемый лордом-канцлером, занят разбирательством тяжбы "Джарднисы против Джарднисов", связанной с завещанием некоего Джардниса. Процесс, неизвестно когда начавшийся, тянется и тянется, и разбирательству нет конца. Забыта суть дела, правовой справедливости нет и в помине, осталась одна процедура, остался механический ритуал судопроизводства. Некогда значительное установление превратилось в призрак, но корыстно заинтересованные в этом установлении служители разных рангов придают ему видимость живого государственного организма, сохраняя за ним всю силу его влияния. Сила эта разрушительна и губительна. Это он, Канцлерский Суд, Суд Справедливости, сказано в первой

главе, "позволяет могуществу денег бессовестно попирать право" и вершить несправедливость. Это он, орган государственной власти, источник бесчисленных бедствий, индивидуальных и массовых жертв. От него прямо или косвенно, в большей или меньшей мере зависит судьба почти всех персонажей романа, а их более пятидесяти, представителей разных классов и социальных слоев.

Диккенс изображает разные слои и сферы начиная с "большого света" ("В большом свете" – так называется вторая глава романа), который, по словам автора, не так уж резко отличается от Канцлерского суда. Диккенс не отказывает "большому свету" в известных достоинствах, в нем "много хороших, достойных людей", – пишет он и даже считает, что большой свет "занимает предназначенное ему место". Но это не мешает ему тут же четко и ясно сказать в духе и стиле сурового приговора: "Но все зло в том, что этот изнеженный мир живет, как в футляре для драгоценностей: слишком плотно закутанный в мягкие ткани и тонкое сукно, а потому не слышит шума более обширных миров, не видит, как они вращаются вокруг солнца. Это отмирающий мир, и порождения его болезненны, ибо в нем нечем дышать".

Показывая читателю положение простого народа и отношение к нему господствующих классов, Диккенс привлекает внимание к характерным для его времени формам общественной активности, будто бы демократичным, гуманным и благодатным, а в действительности пустопорожним и лицемерным, представляющим собой самодовольное деячество никчемных тунеядцев. Миссис Джеллиби, неспособная навести элементарный порядок в собственном доме, исполнить долг матери, супруги и хозяйки, вся поглощена "телескопической филантропией" (глава третья: "Телескопическая филантропия"), благотворительством "страдающих братьев наших" – "туземцев в Бориобула-Тха на левом берегу Нигера". Благотворительность телескопическая, по образцу миссис Джеллиби, или местного

назначения, превратилась, по словам Диккенса, в мундир для жаждущих дешевой известности и крикливых проповедников и аферистов, неистовых на словах, суетливых и тщеславных на деле, до крайности низко раболепствующих перед сильными мира сего.

В "Холодном доме", как ни в каком другом из предшествующих ему романов, Диккенс с очевидной ясностью, разносторонне и с четким обоснованием, в публицистических высказываниях и в системе образов выразил свои демократические убеждения и симпатии. Он выступил в защиту простого народа, против тех, кто живет его трудом и пренебрегает его нуждами, против филантропии, фальшивой и лицемерной, против искусства для избранных, искусства, гнущего шею перед деньгами и властью имущими.

Во всем этом нет ни грама сладости, и ничего этого не заметил А.В.Дружинин в романе "Холодный дом", который Д.И.Писарев назвал одним из "великолепнейших" романов Диккенса.

Как это могло произойти, откуда набежала густая тень, затмившая ясный и пронизательный взор высокопрофессионального критика? Можно сказать словами самого критика, перефразируя их. Горе поэтам, проповедующим теорию искусства ради искусства, не умеющим обуздывать свою не знающую меры приверженность чувству эстетизма. Свое английское письмо о Диккенсе А.В.Дружинин писал уже под воздействием пережитых им идейных перемен, в то время, когда он стал сторонником и проповедником эстетизма. Это сказалось в противопоставлении Диккенсу Аддисона с его "джентльменскими" свойствами, такими, как "мягкость", "милая веселость", "умеренность", "стройность и гармония".

Оценивая свойства личности Диккенса, которые будто бы помешают ему осуществить издательский замысел, А.В.Дружинин не учитывал их важных достоинств, особенно в соотношении с обстоятельствами времени. К этим

обстоятельствам следует отнести значительно возросшее число читателей и появление читателя с новыми потребностями и вкусами, читателя из демократической среды, которую Чарльз Диккенс, вышедший из этой среды, хорошо знал и чувствовал.

В конце восемнадцатого века число привычно читающих англичан равнялось примерно 90 000. В 1832 году тираж журнала "Пенни мэгезин" стоимостью в одно пенни, издаваемого Обществом по распространению полезных знаний, достиг 200 000 экземпляров, а читали его не менее миллиона человек. Подешевела бумага, что способствовало появлению более дешевых и популярных журналов. Под воздействием нового читателя, его потребностей и вкусов печатное дело радикально перестраивалось. "В этих переменах никто в отдельности не был столь влиятельным, как Диккенс — автор рассказов и поставщик романов и разной литературной мелочи. Более чем кто-либо из его конкурентов он применил свое искусство и способы его распространения к новым возможностям, открывшимся перед писателями, которые были способны одновременно и удовлетворять новым склонностям и руководить ими"¹³.

Многие журналы — и старые и вновь возникшие — ориентировались на строго определенные круги читателей, на так называемый "средний класс" — на форсайтовскую буржуазию. Диккенс учитывал и этого читателя, и читателя из других социальных слоев, но особенно — нового.

Ошибочно судил А.В.Дружинин и об организационных сторонах издания журнала "Домашнее чтение", полагая, что Диккенс не имел почти ни одного сотрудника и все номера заполнял своими сочинениями, работая к спеху и делая "не то, что всегда привык делать". Анонимность материалов, публикуемых в журнале, давала повод к подобному представлению, вводила в заблуждение.

У Чарльза Диккенса были хорошо подобранные и надежные сотрудники.

¹³Phillips Walter C., Ph.D. Dickens, Reade, Collins. N.Y., 1962. P. 4.

У руководителя журнала "Домашнее чтение" был заместитель Джон Уиллс, профессиональный литератор и редактор, человек надежный, дисциплинированный и работоспособный, доверенное лицо. Он знал и чувствовал запросы и требования главного редактора и неукоснительно следовал его намерениям и указаниям. Это был человек предусмотрительный и осторожный, обладавший свойствами, которых порой недоставало его патрону.

Джон Уиллс выполнял функции и заместителя редактора, и ответственного секретаря, вел обширную переписку, принимал и регистрировал рукописи, принимал авторов, следил за набором и печатью, предварительно правил все принятые к публикации рукописи, выполнял поручения главного редактора, писал для журнала, иногда в соавторстве с Диккенсом. Это был во всех отношениях свой человек, на которого можно было положиться.

Диккенс имел дифференцированных по профессиональным интересам и знаниям оперативных сотрудников. Была группа литераторов, регулярно сотрудничавших в журнале, работавших по заданию. Некоторые из них получали фиксированное вознаграждение, в их числе Уилки Коллинз, Генри Морли. Остальные получали стабильные гонорары, обычно в размере гинеи за журнальную страницу в два столбца. За стихи и материал к рождественскому номеру платили больше. Эта группа составила "внутренний штат" журнала¹⁴. Его дополняли "внештатные" сотрудники, а их в свою очередь — группа уже хорошо известных, видных авторов. Число сотрудников со временем возросло. Оно не оставалось строго фиксированным, но по числу публикаций в журнале каждого из них можно судить о степени их активного в нем участия. Всего вышло 479 регулярных номеров "Домашнего чтения". Любопытно и по-

¹⁴ См.: Charles Dickens. Uncollected Writings from Household Words. 1850—1859. Edited with an Introduction and Notes by Harry Stone. Bloomington, London.

казательно: произведения Элизабет Гаскелл появились более чем в семидесяти номерах, Уилки Коллинза — более чем в ста двадцати пяти, Джона Морли — более чем в двухстах семидесяти. Нередко один и тот же автор в одном и том же номере появлялся дважды¹⁵. Более трехсот пятидесяти авторов напечатали свои произведения в "Домашнем чтении". Можно сказать, что у журнала "Домашнее чтение" был свой активный штат сотрудников, без которого нельзя было успешно вести повременное издание. Без этой опоры Диккенс не выдержал бы невероятно напряженного труда. Когда он готовил первый номер и одновременно писал "Дэвида Копперфилда", он, по его признанию, доходил до полного истощения сил. Формируя "штат" сотрудников, Диккенс отдавал себе отчет в их роли и значении для успеха журнала и создания благоприятных условий для своей творческой деятельности.

Немалое значение в создании этих условий имели денежные поступления от журнала. Как редактор Диккенс получал 500 фунтов стерлингов ежегодно. Помимо постоянного оклада, ему отчислялась половина дохода от издания, что в первый год выхода журнала составило 1 700 фунтов, во второй и третий — по 2 000. "Журнал идет, идет превосходно", — писал он, пользуясь торговым термином, после появления третьего номера "Домашнего чтения". Тираж еженедельного номера вскоре достиг 40 000 экземпляров, а для того времени это была внушительная цифра. Достаточно сказать, что она почти достигала тиража ежедневной лондонской газеты "Таймс". Шли годы, и, когда "Домашнее чтение" сменил его преемник "Круглый год", его тираж достигал уже 300 000. Прогноз А.В.Дружинина явно не оправдался. Это был успех, и успех несомненный. Для своих подписчиков Диккенс был особенно желанным собеседником: информатором, просветителем и наставником.

¹⁵ Там же. См. предисловие Гарри Стоуна.

Разумеется, это требовало от него огромных дополнительных усилий и дополнительного времени. В 1852 году Диккенс и Уиллс прочитали триста рукописей. Из них всего лишь одиннадцать было отобрано для публикации, и эти одиннадцать были решительно переписаны, можно сказать, написаны заново. Диккенс вслед за Уиллсом просматривал или читал и правил в большей или меньшей степени все рукописи, особенно по сложным и дискуссионным проблемам. Он формировал каждый номер и заботился о портфеле рукописей. А каждый номер — это двадцать четыре страницы в две колонки отчетливо отпечатанного, но убористого текста — всего около 24 000 слов. Он писал письма и письма-рецензии... Если подготавливаемые номера его не удовлетворяли, он писал для них сам. И выходило так, что ему приходилось писать для каждого второго или третьего номера, в общей сложности он выступил в "Домашнем чтении" как автор более чем в двухстах номерах.

Наряду с известными и прославленными деятелями науки, искусства, писателями Диккенс привлекал к участию в своем журнале еще малоизвестных и начинающих авторов. Показательный пример — Джордж Мередит. Начало его творческой деятельности связано с именем и поддержкой Диккенса. В 1850 году в "Домашнем чтении" было опубликовано несколько стихотворений молодого поэта. В дальнейшем Джордж Мередит, младший современник Диккенса, родившийся в 1828 году, в один год с Л.Н.Толстым, и скончавшийся за год до его смерти, в 1909 году, стал выдающимся явлением английской литературы и английской редакционно-издательской практики — влиятельной силы. Она оказывала воздействие на литературные биографии, книжные судьбы и литературный процесс.

Поэт, автор рассказов, теоретик искусства, романист, автор тринадцати завершенных романов, в том числе

”Карьера Бьючемпа”, ”Эгоист”, ”Один из наших завоевателей”, Джордж Мередит был, по словам Джона Пристли, ”не последним из викторианских писателей, а первым из современной школы”¹⁶.

В течение тридцати пяти лет начиная с 1860 года Мередит работал консультантом крупнейшего лондонского издательства Чепмена и Холла, фактически являясь его главным редактором. В литературной жизни Англии это редкий, если не единственный в своем роде случай почти пожизненного совмещения выдающейся творческой и профессиональной редакционно-издательской деятельности. Случай, однако, освященный традицией, на этот раз – традицией Чарльза Диккенса-редактора.



¹⁶ Priestley J'В' George Meredith London, 1926 P' 197'



ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС РЕЦЕНЗИРУЕТ

Как организатор и руководитель журнала Диккенс особое внимание уделял решению двуединой задачи: выбрать и пригласить к участию в журнале желательного автора, отобрать и усовершенствовать рукопись. Лицо журнала, суть и степень его влияния, число и рост подписчиков, следовательно, сумма дохода — все зависело от заключенного в этом журнале материала, его содержания и формы. И это тем более, что весь материал был анонимным. Журнал, точнее сказать его создатель, изначально отказался воспользоваться притягательной силой воздействия на читателя популярных и авторитетных имен, за исключением одного имени — имени редактора. Если популярность

авторского имени скрыта для читателя, то единственное, что требовалось, — это достоинство самого материала, гарантированное достоинством редактора. Разумеется, немалое значение имел внешний вид издания, степень и характер участия в нем художника, и об этом тоже заботился редактор. Но основная его забота сосредоточивалась на выборе авторов и отборе и совершенствовании материала.

Сверх всех других дел Диккенс вел обширную переписку, отнимавшую у него много времени. В своих письмах, адресованных авторам, он высказывал мнение об их рукописях, давал им оценку, ясно и определенно выраженную. Положительная характеристика и оценка обычно сопровождалась замечаниями и рекомендациями, которые, при всей доброжелательности и деликатности тона их выражения, как правило, носили характер обязательности.

Основной формой характеристики и оценки рукописи являлась для Диккенса форма рецензии, которую мы привычно называем рецензией-письмом, а он называл "эпистолярным разговором".

В эпистолярном разговоре с авторами Диккенс по причине обширности переписки был краток, но не допускал недомолвок. Если он беседовал с начинающим или молодым автором, то не ограничивался профессиональной сферой, касался житейских вопросов, выступал в роли педагога и просветителя. По его словам, он "искренне и от души" интересовался "работой и стремлениями всякого молодого человека". Но искренность и душевность, предполагающие естественное желание учитывать индивидуальные особенности каждой пишущей личности, наталкивались на два непреодолимых препятствия. Одно из них поразило Диккенса, как только он начал знакомиться с поступающими в журнал рукописями. Его поразило, какая же масса пишущих ничего более как графоманы — лица, болезненно пристрастные к перу и не способные им владеть. Диккенс

отметил и в своих рецензиях неукоснительно учитывал еще одно характерное явление в издательской и журнальной деятельности: тысячи произведений "годами прозябают в состоянии личинок, то есть в рукописи, тщетно надеясь взлететь бабочками в печати". Превращение личинки в бабочку оказывалось в прямой зависимости от ее потенциальной окраски, способной привлечь внимание покупателя и принести издателю прибыль.

Эпистолярные разговоры Диккенса содержат массу разного характера замечаний, советов, рекомендаций, интересных и поучительных самих по себе и важных для понимания его творческой, узкопрофессиональной и гражданской позиции.

Сколь частный характер ни носили бы замечания и рекомендации Диккенса, какими бы мелкими порой ни казались, они исходят из общих его убеждений, из его взгляда на мир, общество, человека, на искусство и журнальную деятельность.

Для писателей — современников Диккенса привычным и как бы обязательным было название города обозначать звездочками. Диккенс считает этот распространенный прием ненужной условностью, советует отказаться от нее — вместо звездочек писать вымышленное название города. Он ссылается на свой опыт, на роман "Тяжелые времена", в котором Манчестер назван Коктауном. Условность мешает правдоподобию и тем самым — цельности и наглядности читательского восприятия. Конечно, вымышленное название искажает географическую карту, литературная условность устраняется, но возникает условность топонимическая. Диккенс был уверен, что читатель романа "Тяжелые времена" не мог ошибиться, не мог не догадаться, что Коктаун — это Манчестер.

Диккенс начал вести эпистолярные разговоры задолго до того, как появилось "Домашнее чтение". Один из таких разговоров, относящихся к 1840 году, представляет особый

интерес. Это рецензия-письмо, адресованное молодому клерку Р.С.Хореллу, начинающему поэту, приславшему Диккенсу свои первые литературные опыты под псевдонимом С.Харфорд. И хотя письмо это необычно пространное, оно заслуживает того, чтобы привести его лишь с небольшими сокращениями. Оно показательно во многих отношениях, и прежде всего заботливо-доброжелательным и осмотрительным отношением к молодому дарованию, нащупывающему путь профессионального призвания.

”Сэр,

Я прочитал стихи, которые Вы мне прислали и которые я Вам возвращаю с этим письмом, и, в соответствии с Вашей просьбой, сообщаю Вам свое мнение о них. Я отнюдь не считаю свое мнение безошибочным и не хотел бы, чтобы Вы его таким считали; я не ожидаю и уж во всяком случае не стремлюсь к тому, чтобы Вы придавали ему какое-то ни было значение”.

Во многих других случаях, особенно когда Диккенс был уверен, что начальные литературные опыты молодого человека лишены искры божьей, он был решителен в своих суждениях и рекомендациях. Педагогический, учительский аспект был существенным и значительным в его практике редакторско-рецензентской деятельности. Мысль о печальной судьбе человека, если он изберет литературное поприще, не имея значительного и очевидного дарования, заботила и тревожила Диккенса, и в подобных случаях он брал на себя ответственность сказать решительное нет.

”Начну с приятного и скажу все, что имею сказать в похвалу, — Диккенс характеризует достоинства присланной рукописи, поскольку она обладает ими, но предваряет эту свою характеристику похвальной оценкой общего духовного устремления начинающего поэта. — Вы сообщаете мне, что очень молоды, и еще, что у Вас есть занятие, которое берет большую часть времени, так что Вы можете отдаваться творческим порывам лишь украдкой. Любовь к добру

и красоте и желание выражать это чувство похвальны, весьма похвальны в человеке, находящемся в обстоятельствах, подобных Вашим. Такая любовь должна доставлять счастье Вам самому, даже если она бессильна осчастливить человечество, и я ни в коем случае не стал бы обескураживать Вас в Ваших трудах, столь достойных и облагораживающих душу. Поиски совершенства, каким бы ни идти к нему путем, лишь бы его озарял свет правды, — вообще говоря, занятие превосходное, и, подобно поискам философского камня, оно увенчается множеством непредвиденных открытий, даже если Вы не достигнете той единственной цели, которую поставили себе сами.

Кроме того, мне кажется, у Вас много хороших мыслей, которые Вам иногда удастся выразить просто и удачно, Вы испытываете любовь к природе и всему живому, и, разумеется, — ибо это непрменные спутники мысли, — Вы обладаете глубиной чувства и даром проникновения”.

Здесь хорошо сказано о важности для творчества любви ко всему живому и глубокого чувства. К сожалению, легко забывается, что эмоциональный тупик — это и тупик творческой мысли и беда для всего живого.

”С другой стороны, — переходит Диккенс к критическим замечаниям, — Вам еще предстоит многому поучиться. Ваш стих подчас жесток и неправилен, мысль вычурна и неестественна, а в образах больше благозвучия, чем смысла. Первый грех могут устранить время и чтение; что касается остальных двух, я отметил те случаи, которые бросились мне в глаза. Чарами разлучать тигра с коварством, кровь, бьющую фонтаном, обвить цепкими пальцами (задача, кстати сказать, почти непосильная), заставить солнце развеять знамя своего плаща, а птичек задыхаться от блаженства, чеканить слова огнем, осенять чело дамы знаменем любви — все это так похоже на бессмыслицу, что я иного слова и не подберу. Это верно, что в творчестве наших величайших поэтов можно найти самые неужи-

данные и чудовищные образы; не следует, однако, забывать, что велики они были не благодаря этим пятнам, а несмотря на них, что на каждую подобную неудачу у них приходится множество прекрасных и величественных мыслей, перед которыми меркнут все остальные. Не подражайте эксцентричностям гения, а старайтесь следовать за ним, когда он парит на большой высоте. Угнаться за ним трудно, но он выведет Вас в более высокие сферы”.

”...Мысль вычурна и неестественна, а в образах больше благозвучия, чем смысла” — эта погрешность стиха, отмеченная Диккенсом у начинающего поэта, со временем развилась в тенденцию, стала характерной в поэзии двадцатого века. Вычурность и неестественность стиха многие поэты и читатели-почитатели воспринимали как проявление бунта, новизны и оригинальности. Что же касается благозвучия, оттесняющего смысл, то следует отметить, что у выдающихся поэтов само благозвучие становилось смыслом, выражая прихотливую ассоциативность поэтической рефлексии. Верно отмечено Диккенсом, что и в творчестве величайших поэтов можно найти самые неожиданные и чудовищные образы, что и величайших поэтов можно и нужно подвергать достойной их критике и не следует их слабости закладывать в новую традицию.

”Слишком много у Вас, — продолжает свои замечания Диккенс, — говорится о волшебных странах и волшебстве, чрезмерно часто, на мой взгляд, упоминаются нервы и сердечные струны, избыток отчаяния, а также таинственных побуждений в груди, которые лучше бы там и оставались. Поэтому не следует вечно толковать о своем недовольстве жизнью и внушать другим, что они должны быть недовольны ею. Предоставьте Байрону его мрачное величие, а сами стремитесь услышать:

В деревьях — речь, в ручье журчащем — книги,
В камнях — науку, и во всем — добро”.

Практический совет смотреть на жизнь без мрачного величия и в заключение совета две строки, точный и полный смысл которых раскрывается в контексте. Эти две строки — слова Старого герцога из комедии Шекспира "Как вам это понравится", совет Старого герцога Жаку-меланхолику — прообразу "сына века". Старый герцог называет Жака "воплощением диссонанса" и в душевном состоянии этого либертена видит печальное следствие его беспечной, своевольной и распутной жизни. Жак не вслушивается в горестную, однако трезвую, рассудительную реплику Старого герцога: "И на огромном мировом театре есть много грустных пьес, грустней, чем те, что здесь играемы". Для Жака это лишь повод в широко вещательной форме выразить свое разочарование и отчужденность.

Развернутое письмо Диккенса С.Харфорду завершается многоаспектным и поучительным советом:

«Я не думаю, чтобы Вам удалось найти издателя для сборника Ваших произведений, разве что Вы отпечатаете его за свой счет; но даже если бы у Вас были на это средства, то очень скоро — если только в Вас есть что-то настоящее — придет время, когда Вы от души раскаетесь, что поторопились печататься. Так, как пишете Вы, пишут многие, а иные пишут и лучше! И если Вы надеетесь обогнать их или занять какое бы то ни было место в рядах поборников Славы, то уверяю Вас, от того, что Вы запрете эти излияния в стол, Ваше продвижение вперед не замедлится ничуть. Вместе с тем я не вижу причин, почему бы Вам не послать какую-нибудь небольшую вещь — "Художника", скажем, но только не в теперешнем его состоянии — в такой журнал, как "Блэквудс", и я не вижу причин, — помимо тех, что существуют всегда, — по которым бы его там могли не принять и не напечатать. Если соберетесь, непременно перепишите стихи простым, незатейливым почерком и на достаточно большом листе бумаги, чтобы они все на нем уместились — иначе никто читать не станет. И не пишите редак-

тору, кто Вы, ибо ему до этого мало дела, а публике и того меньше».

”Не пишите редактору, кто Вы” — для нашей практики публикаций и книгоиздания эта рекомендация оказывается уместной только при участии автора в закрытом конкурсе. Наш редактор хочет и даже должен знать, с кем он имеет дело, чтобы не промахнуться. Но в принципе редактору и рецензенту полезно знать, с какой личностью он имеет дело, чтобы в рецензии и в непосредственном общении с автором учитывать его психологический облик и жизненный путь.

”Я не берусь сказать на основании тех образцов, какие Вы представили, считаю ли я, — пишет далее Диккенс, — что Вы когда-либо сделаетесь великим человеком и оделил ли Вас бог качествами, необходимыми, чтобы стать таковым. Многие на моем месте почли бы за священный долг отговорить Вас от вступления на зыбкое поприще Поэзии, но я не стану, — во-первых, оттого, что знаю, что Вы все равно меня не послушаете, а во-вторых, — откуда мне знать, может быть, оно принадлежит Вам по праву? Поэтому я ограничиваюсь замечаниями, которые приходят мне в голову, когда я читаю Ваши сочинения, и указываю Вам путь, какой Вам лучше всего избрать, — тот путь, по которому я следовал сам, когда мне было двадцать один год, путь, который обычно избирает большинство писателей, еще не достигнувших известности и не испытавших еще своих сил...

Правильно ли Вы поступаете, спрашиваете Вы, посвящая столько времени тому, что может в конечном счете оказаться неудачей? Если Вы испытываете при этом душевную горечь или отвращение к Вашему основному делу, Вы поступаете, безусловно, неправильно. Если же у Вас хватает духовных сил спокойно исполнять свой долг, а к этим Вашим занятиям относиться как к отдыху и утешению, то никто не вправе лишить Вас этого, и Вы поступаете пра-

вильно. Решить этот вопрос можете только Вы, и больше никто. Впрочем, решить его нетрудно. После того, как Вы тщательно отделаете какую-нибудь свою вещь и будете ею довольны сами, сделайте пробу, о которой я Вам говорил. Если в одном месте не выйдет, посылайте в другое. Если после десятка таких проб Вы с каждым новым провалом начнете испытывать досаду и разочарование, заприте Ваши сочинения в стол, сожгите перо и благодарите небеса, что Вам не приходится зарабатывать себе на хлеб с его помощью.

Преданный Вам”.

В одном из писем рецензент вполне положительно характеризует начало одного из присланных ему сочинений, но выражает резкое несогласие с завершающей его частью и дает совет, как ее исправить. Этот совет примечателен, он выражает характерную тенденцию творчества самого Диккенса — мотив душевного примирения молодой жизни с ее трагическим завершением — со смертью.

«В ”Последнем сне молодого художника” очень меня порадовало начало; бег времени и наступление утра изображены очень красиво; описание комнаты и всей ее будничной обстановки произвело на меня большое впечатление. Но право же, в конце поэмы Вы совсем извратили его истинную цель и смысл. Если бы у Вас портрет оказался источником утешения для умирающего, залогом будущей встречи на небе, если бы Ваш герой умирал как бы в присутствии ангела, им самим сотворенного, ангела, который навевал бы ему сладостные грезы, и умирающему казалось бы, что та, с которой списан портрет, сидит возле его ложа, озаряя темную дорогу Смерти, и если бы он простер к ней руку для последнего пожатия и тихо, безмятежно отошел, — вот тогда, если бы Вы все это изобразили, получилась бы картина трогательная и чувствительная. Когда же Вы изображаете, как он борется со всеми ужасами, сопровождающими Смерть, вопит о злых духах и лету-

чих мышцах, когда глаза у него лезут на лоб, а из горла вырывается предсмертный клекот, — то получается просто омерзительный, страшный конец. Тут нет ни красоты, ни морали, ничего, кроме отталкивающего и неприятного впечатления. Если бы он был героем эпической поэмы в семидесяти книгах, в каждой строке которой он выступал бы как существо более демоническое, чем сам Люцифер, Вы вряд ли могли бы его наказать более страшной кончиной. Я очень хотел бы, чтобы Вы переделали эту вещь заново, в том духе, в каком я говорю. И тогда я с удовольствием еще раз посмотрю ее».

Диккенс не отходит от своих принципиальных требований к искусству, он требует от молодого поэта, от его поэзии красоты и морали. Устрашающий, подавляющий духовные силы натурализм изображения предсмертных мук отталкивает его. Он видит возможность проявления красоты и морали в представленной поэтом безысходной ситуации, если ее изображение окажется способным не утешить, а утешить.

Он требует утешения, навеянного сладостными грезами, внушенными религиозной верой в райские кущи и во встречу праведных душ на небесах. Где же в таком случае "упорная борьба за правду в искусстве", к которой настойчиво призывал Диккенс и в которой видел "радость и горе всех настоящих служителей искусства". Радость от сознания победы правды, горе — от ее поражения. Поражения не только в силу внешних препон, но и внутренней слабости.

Утешение не равнозначно утешительству, и это различие надо учитывать, прежде чем попрекать Диккенса в склонности к утешительству в духе христианской веры. Что было, то было, и об этом нельзя умалчивать, но не следует и преувеличивать, а тем более подменять понятия. Необходимо учитывать конкретную ситуацию и действительный характер идейных и нравственных стремлений великого романиста и редактора. Если этого не учитывать, то, напри-

мер, окажется невозможным соединить в подвижную систему его устремления, порывы и суждения.

Чарльз Диккенс рецензировал не только художественные произведения, но и разного рода журнальные статьи.

Чарльз Диккенс мог в утешение читателя навевать ему сладостные грезы, предпочесть возвышающее устремление горькой истине, но во имя правды и справедливости он не страшился ринуться в яростную схватку. Поучительна в этом отношении его рецензия на журнальную статью Джона Оверса — столяра по профессии. Оверс выпустил сборник стихов "Вечерний досуг рабочего". Диккенс написал к нему предисловие. Факт сам по себе частный и все же многозначительный.

"Дорогой мистер Оверс,

До сих пор я никак не мог найти время, чтобы прочитать Ваше сочинение. Но вот наконец прочел и считаю, что это хорошая журнальная статья — не забывайте, что я говорю сейчас так, как если бы ничего не знал ни об авторе ее, ни об обстоятельствах, при которых она писалась, — и ничуть не хуже других статей подобного рода. Если Вы немного подправите помеченные мною места и подержите статью у себя, пока не окончите вторую, я тем временем подумаю, куда бы ее лучше пристроить.

Если говорить по существу, я возражаю против того, чтобы Уота Тайлера изображали таким отъявленным злодеем, так как мятежник этот действовал из чистых побуждений и заслуживает некоторого сочувствия, и я думаю, что если бы я жил в его время, то, может быть, и сам разможил бы голову сборщику налогов, и, уж во всяком случае, поступивший таким образом был бы в моих глазах чем-то вроде полубога. Ни один отец не станет мириться с тем, чтобы над его дочерью совершалось насилие, даже если насильник является государственным чиновником; и ни один настоящий мужчина не согласится спокойно на это смотреть. Поэтому даже если бы Уот Тайлер и его сто-

ронники, в пылу страстей, сожгли город и лили кровь как воду, то и тогда бы я отнесся к их памяти с некоторым почтением”.

Благосклонное отношение к Уоту Тайлеру, вождю крестьянского восстания 1381 года, готовность Диккенса оправдать кровавый отпор несправедливости и собственной рукой размозжить голову насильнику — все это столь резко контрастирует с его стремлением примирить и утешить, навевать сладостные грезы, что кажется невероятным. Но все это неоспоримые свидетельства самого Диккенса, и они соединяются как взаимодействующие в движении меняющихся обстоятельств.

И тут же в заключение письма еще одно суждение, в его контексте странное и вместе с тем весьма характерное для Чарльза Диккенса-романиста и редактора. Диккенс советует Оверсу: ”Остерегайтесь писать для публики то, что щепетильность помешала бы Вам произнести вслух, где бы то ни было. Предположим, миссис Скатфидж и на самом деле разделась догола — я, собственно в этом и не сомневаюсь, — и все же мне очень не хотелось бы сообщать об этом ее поступке нашим барышням, родившимся в девятнадцатом веке”.

Щепетильность викторианских моралистов при оценке ими литературного произведения нашла свое выражение в четкой и устойчивой формуле: в литературном произведении не должно быть ничего, что могло бы окрасить стыдливый румянец щеки молоденькой девушки.

Сопоставляя эту формулу с только что процитированным высказыванием Диккенса, легко сделать вывод: нравственная щепетильность Диккенса-писателя и редактора весьма похожа на морализирующую щепетильность официального литератора, поддерживающего ригоризм и условности викторианской морали.

Представления Диккенса о нравственном в литературе испытывали постоянное давление викторианской опеки

нравственного пуризма, зависимость от проникнутой ханжеством системы запретов, в которой, говоря словами английского философа Д.С.Милля, "ужас от чувственности доведен до аскетизма". Его, этот ужас, питала и поддерживала господствующая среда. "Горе мужчине, а особенно женщине, которые вздумают делать то, чего никто не делает; но горе и тем, которые не делают того, что делают все".

«Для такой нравственности, — комментировал Герцен суждения Д.С.Милля, высказанные в его книге "О свободе", — не требуется ни ума, ни особенной воли... Этой-то среде принадлежит сила и власть; самое правительство по той мере мощно, по какой оно служит органом господствующей среды и понимает ее инстинкт»¹.

Диккенс-редактор и рецензент не мог не считаться с этой силой и властью, которую поддерживали и мнение которой выражали многие органы печати. Но при всей зависимости его нравственной щепетильности от мнения господствующей среды это была щепетильность великого художника и глубокого психолога. Внутренний конфликт был неизбежен. Силу и особенность этого конфликта, уязвимость диккенсовской нравственной щепетильности можно почувствовать, вчитываясь в письмо Диккенса к Уилки Коллинзу, содержащее анализ и оценку романа Чарльза Рида "Гриффит Гонт, или Ревность".

Чарльз Рид (1814—1884) — видный и весьма популярный во второй половине прошлого столетия английский писатель, драматург и романист. Согласно завещанию писателя, обозначение "драматург" стоит первым на его надгробии. Первый заметный успех пришел к Риду в 1852 году, когда была поставлена его комедия "Маски и лица", написанная совместно с Т.Тейлором. Успехом пользовались и другие пьесы Рида, но ему, по мнению того же Тейлора, не хватало чувства сцены, и он посоветовал уже обретшему имя драматургу обратиться к прозе. Как бы то ни было,

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1957. Т. 11. С. 72.

Чарльз Рид "Маски и лица" переделал в роман и стал писать романы, драматизируя романную форму.

Когда говорят о Чарльзе Риде в наше время, то прежде всего, пожалуй, вспоминают его "Монастырь и очаг" — роман из эпохи Возрождения, один из героев которого — отец великого гуманиста Эразма Роттердамского. Этот роман вскоре после его появления был переведен на русский язык. В русском переводе вышло и несколько других романов Рида: "Никогда не поздно исправиться", "Тяжелые деньги", "Поставьте себя на его место". Их тут же по выходе в Англии отметили в России и быстро перевели и опубликовали. "Гриффита Гонта" не оказалось в их списке.

Уилки Коллинза и Чарльза Рида английские и американские литературоведы называют романистами "школы Диккенса". Под непосредственным влиянием творчества Диккенса, страшных и фабульно заостренных мотивов в его романах, и развивая традицию готического романа, "романа ужасов", они начали и оформили, — первая роль здесь принадлежит Уилки Коллинзу, — особое направление в английской литературе, которое получило наименование "сенсационной литературы", заложившей основы литературы детективной.

Коллинз и Рид были близки Диккенсу и сотрудничали с ним, особенно Коллинз. Он активно и постоянно трудился в журналах "Домашнее чтение" и "Круглый год", печатался в них, выполнял задания Диккенса, писал в соавторстве с ним, находился с ним в дружественных отношениях. Рид не был столь близок ни к Диккенсу, ни к его журналам. Он опубликовал у Диккенса роман "Тяжелые деньги", роман социально обличительный и фабульно острый. В нем рассказывалось о том, как здоровый человек может оказаться в доме для умалишенных, если в этом есть заинтересованные лица и пущены в ход весомые деньги. "Гриффит Гонт" и написанный вслед за ним роман "Фальшивая игра" Рид передал журналу "Корнхилл". Популяр-



Уилки Коллинз (1824—1889).
Портрет маслом написан в 1853 г.
братом Уилки Коллинза Чарльзом Элстоном Коллинзом.
В 1860 г. Чарльз Коллинз женился
на дочери Чарльза Диккенса Кэйт

ность Рида позволяла ему претендовать на высокий гонорар, и это обстоятельство, по-видимому, не было вовсе сторонним при выборе Ридом журнала для публикации своих романов. За "Тяжелые деньги" Рид получил от Диккенса 300 фунтов стерлингов, за "Гриффита Гонта" "Корнхилл" заплатил Риду 1 500 фунтов, а за "Фальшивую игру" —

2 000, самый высокий гонорар, полученный этим романистом.

”Гриффит Гонт” был встречен в печати резкой критикой. Чарльз Рид намеревался возразить критике судебным преследованием и рассчитывал через Уилки Коллинза заручиться поддержкой Диккенса.

Коллинз написал Диккенсу о критике, который склонен роман ”Гриффит Гонт” и подобные ему книги причислить к литературе с Холливер-стрит, к дешевой бульварной литературе. На Холливер-стрит находились книжные лавки, торговавшие подобной литературой. Диккенс написал в ответ: ”Что касается так называемого критика, который осудит подобные книги как литературу с Холливер-стрит и т.п., я могу только сказать, что более исчерпывающего доказательства его некомпетентности и непригодности к той должности, на которую он сам себя избрал, желать не приходится”.

Мнение Диккенса о романе ”Гриффит Гонт”, можно сказать, восторженное. ”Я, — пишет он, — прочитал книгу Чарльза Рида, и вот что я, как свидетель, могу о ней сказать.

Я читал ее с величайшим интересом и восхищением. Я считаю ее произведением хорошего человека и перво-классного писателя, обладающего блестящей фантазией и изысканным воображением. Я затрудняюсь назвать кого-либо из ныне живущих писателей, кто мог бы написать такую вещь хотя бы приблизительно так же хорошо”.

Характерно для Диккенса, что он дает оценку не только художественному произведению, но и его автору и его личности. Он не сдерживает своих эмоций и без оглядки пользуется высокой и превосходной степенями оценки нового художественного произведения. Но когда он задумывается над возможной практической задачей публикации столь примечательного произведения в своем журнале, он не проявляет той же безоговорочной последовательности.

”Если бы, — продолжает Диккенс, — меня подвергли перекрестному допросу, я почувствовал бы, что рискую попасть на зыбкую почву, и тогда, чтобы как-то выйти из положения, попытался бы перехитрить адвоката”.

Возникает невольный вопрос: если новая книга Чарльза Рида была прочитана великим романистом с восхищением, зачем же ему тогда хитрить с воображаемым ее защитником? Не означает ли это хитрить с самим собой? ”...Если бы мне напомнили, — размышляет Диккенс, — ...что я — редактор периодического издания с большим тиражом, издания, для которого писал истец, и если бы в суде мне прочитали сцены, в которых описывается, как пьяный Гонт явился в постель к своей жене и как был зачат последний ребенок, и спросили, пропустил ли бы я, как редактор, эти сцены (независимо от того, были они написаны истцом или кем-либо другим), я был бы вынужден ответить: нет. Если бы меня спросили почему, я бы сказал: то, что кажется нравственным художнику, может внушить безнравственные мысли менее возвышенным умам (а таких среди большой массы читателей неизбежно окажется много), и поэтому я должен был бы обратить внимание автора на возможность извращенного понимания этих отрывков в широких кругах. Если бы меня спросили, пропустил ли бы я отрывок, в котором Кэти и Мэрси держат на коленях незаконного ребенка и рассматривают его тельце, я бы снова по той же причине вынужден был бы ответить: нет. Если бы меня спросили, мог ли бы я, как автор или редактор, допустить женитьбу Невилля на Мэрси и поставить этих четверых людей — Гонта, его жену, Мэрси и Невилля — в такие отношения друг к другу, я снова был бы вынужден ответить: нет. Если бы адвокат настаивал, я неизбежно должен был бы сказать, что считаю эти отношения в высшей степени непристойными и отталкивающими”.

”То, что кажется нравственным художнику, может внушить безнравственные мысли менее возвышенным умам” —

таков основной аргумент Диккенса-писателя и редактора, позволяющий ему с уверенностью говорить "да" или "нет" при обсуждении проблемы нравственного и безнравственного в литературе. Аргумент существенный, аргумент веский, учитывающий психологию и умственную развитость многочисленного читателя и проявляющий заботу о его нравственном здоровье. Однако при всей четкости формулировки этого аргумента и кажущейся очевидности его смысла и значения он не содержит гарантий от произвольного его толкования и практического применения. Им может пользоваться редактор с возвышенным умом и редактор с умом, лишенным способности к нравственному возвышению, и чувствующий себя спокойно и уютно под строгой опекой нравственной догмы. Что же касается вполне понятной заботы предохранить "менее возвышенные умы" от соблазна извращенно понимать "вольные" картины интимной жизни, то как быть с великими произведениями искусства, в которых встречаются подобные картины? Печатать их с изъятием таких картин? К примеру, сказать "нет" восьмой песне Гомеровой "Одиссеи", закрыть уши и не слушать гомерического смеха олимпийских богов, радостно созерцающих изобретательную уловку оскорбленного Гефеста, со всей наглядностью уличившего богиню Афродиту в супружеской измене?

Основной свой аргумент Диккенс дополняет и конкретизирует важным суждением. Отмеченные им вольные эпизоды в романе Чарльза Рида он считает "в высшей степени непристойными и отталкивающими". Если Чарльз Рид, хороший человек и первоклассный писатель, опустил до непристойности, то справедливо ли восхищенное мнение Диккенса о его романе? И что, собственно, непристойного в следующем крохотном эпизоде, который вызвал у Диккенса категоричное "нет".

"Они осмотрели его всего, внимательно и умело рассмотрели каждую его черточку, расцеловали его плечики,

грудку, ручки и ножки, как это свойственно представителям их пола, и, поняв наконец, что обе они, поруганные одним и тем же человеком, связаны не ненавистью, а состраданием, положили его ребенка к себе на два колена и разрыдались над ним².

Рыдает Кэти, законная жена Гриффита Гонта, и Мэрс, на которой Гриффит Гонт женился, обманув ее, под другой фамилией. Женился, и вдруг исчез. По подозрению в убийстве мужа Кэтрин Гонт заключают в тюрьму, ее дело разбирается в суде, и обстоятельства складываются так, что ей грозит смертная казнь.

Мэрс получает от Гриффита Гонта покаянное письмо. Потрясенная, осознав трагизм положения, она проникается самоотверженным чувством. С ребенком на руках, отцом которого является Гриффит Гонт, она спешит на встречу с Кэти, с миссис Гонт. Едва держась на ногах от усталости — путь был долгий, — в темноте она добирается до тюремного здания, встречается с женой тюремщика и добивается встречи с обвиняемой. Она объясняет миссис Гонт, что пришла спасти ее, она выступит свидетельницей на суде и станет очевидной необоснованность страшного обвинения. Проходит некоторое время, в душе обвиняемой происходит борение чувств; наступает просветление, ненависть уступает место состраданию, после чего и следует эпизод с разглядыванием ребенка.

В наше время самый строгий моралист не найдет в этом эпизоде что-либо непристойное. Нет возможности согласиться с его нравственной оценкой Диккенсом. Но понять его нужно и можно. Для этого следует учесть конкретно-историческую литературную ситуацию и характер творчества Чарльза Рида, не только нравственную нетерпимость господствующей среды.

Чарльз Рид более откровенно, чем другие английские

² Reade Ch. Griffith Gaunt, or Jealousy. London, 1866. V. 3. P. 252.

литераторы, писал о распространенных фактах нарушения нравственных норм семьи и брака. Казалось, он был смелее других, смелее Диккенса, который не считал возможным выступить в защиту "Гриффита Гонга", несмотря на его литературные достоинства. Но это была смелость темпераментного либерала и опытного литератора, подхватывавшего с газетных страниц острую тему, считавшего, как он говорил, своим долгом писателя "зарегистрированные факты... вплетать в художественные образы". По сути дела, объявляя своей задачей документировать литературное произведение, Чарльз Рид выражал известное недоверие творческой фантазии, литературе как искусству слова, стремился поспеять за журналистикой, превращая с поучительной целью художественный образ в развернутую иллюстрацию "зарегистрированных фактов". Герцен говорил о литературе как "эстетической школе нравственности". Рид превращал эту школу нравственности по преимуществу в школу публицистическую. Роман Чарльза Рида подготавливал форму журналистского романа, который широкое развитие обрел в двадцатом веке.

Ни Диккенс, ни его школа не поколебали систему нравственных табу. Еще долго после смерти Диккенса она сжимала воображение английских редакторов и водила их пером.

Редактор журнального варианта романа Томаса Гарди "Тэсс из рода д'Эрбервиллей" потребовал от автора решительно изменить яркий, значительный в психологическом и сюжетном отношении эпизод. Четыре девушки, работницы с молочной фермы Тэлботейтс, в том числе героиня романа Тэсс, в праздничных платьях спешат в воскресный день в церковь. Их задерживает ручей, разлившийся после сильного дождя. Появляется Энджел Клэр и всех девушек, одну за другой, переносит на руках через быстро бегущую воду. В этот момент каждая из них по-особому проявляет свое чувство и свой характер. Для Тэсс и Энджела это

важный момент их сближения. Энджел признается Тэсс, что все это было сделано ради нее. "Три Лии ради одной Рахили", — говорит он ей, напоминая об одной из библейских историй.

Редактор облегчил работу Энджела Клэра в такой степени, что совершенно исказил смысл и значение этого эпизода. Он заставил Клэра перевозить девушек через ручей на тачке.

Тридцать лет спустя Ричард Олдингтон писал в своем романе "Смерть героя": "Но пол и в самом деле играет важную роль в жизни человека. Нередко он даже становится решающим или одним из решающих факторов. Нельзя писать о людях, не затрагивая эту сторону их существования. Так, ради всего святого, давайте говорить об этом честно и прямо, в полном согласии с действительностью, как мы ее понимаем, — или уже не будем притворяться, что мы пишем правду о жизни и людях. Довольно ханжества!"³

Не из-за пикантной темы Олдингтон с повышенным интересом обсуждает вопросы пола и не потому только, что склонен преувеличивать их значение, отчасти под влиянием своего старшего современника Д.Г.Лоуренса, роман которого "Любовник леди Чаттерлей" длительное время находился под запретом.

"Но почему, — спрашивает Олдингтон, — нельзя говорить о том, что всех нас занимает и что в конечном счете так важно для жизни людей?"

Говорить об этом можно и нужно. Но как? Обсуждение вопросов пола в искусстве, описание интимных отношений мужчины и женщины было и остается проблемой. Во всяком случае, художественная литература способна решить ее только тогда, когда она остается высоким искусством.

Понятие "культурное наследие", отношение к нему,

³ Олдингтон Р. Смерть героя. М., 1961.

идеи традиции и новаторства — эти, можно сказать, изначальные проблемы искусства сопровождали и сопровождают движение во времени, обостряясь в периоды резких, а тем более коренных перемен. Не миновали они и Диккенса-редактора и рецензента.

Чарльз Диккенс не оставил сформулированной эстетической программы и теоретических работ по искусству. Из этого не следует, что великий писатель творил неосмысленно и что его не занимали вопросы литературной теории. Он был чужд умозрительности и теоретической предуготовленности творческой деятельности, а эта особенность — умозрительность и предуготовленность — стала характерной для многих английских писателей рубежа веков.

Справедливо будет сказать, что только в художественной практике, в своих романах, Диккенс выразил свою эстетическую концепцию, точнее сказать — эстетическую позицию по отношению к действительности и основным положениям и проблемам эстетики. Однако в его предисловиях, речах, статьях, рецензиях, письмах содержатся суждения теоретического характера и оценки явлений искусства и литературы. Прямо и непосредственно суждение Диккенса о важнейших понятиях и проблемах эстетики выражено в его статье-рецензии, рецензии-памфлете "Старые лампы взамен новых". Эта рецензия-памфлет явилась откликом на демонстрацию в 1850 году в стенах Королевской академии искусств Англии картины "Святое семейство" Джона Эверетта Милле, одного из основателей "Прерафаэлитского братства". (Картина известна также под названием "Христос в доме своих родителей" и "В плотницкой мастерской".) Жанр и размер отзыва, сатирический тон, резкость выражений не могли способствовать обстоятельности характеристик и академической четкости определений, но пафос этого выступления очевиден, и высказанные в нем мнения отчетливо обозначают направленность мысли автора, обращенной к таким эстети-



Чарльз Коллинз.
Художник Джон Милле

ческим явлениям и понятиям, как красота, прекрасное, возвышенное, традиция и прогресс в искусстве.

Чарльз Диккенс высоко ставит искусство и его общественное назначение. Подчеркивая "важность искусства, всю возвышенность стоящих перед ним целей", он выступает в защиту классической традиции, утверждающей связь и зависимость красоты и возвышенного, против ремесленного отношения к искусству и холодного мастерства, "чистой живописи", пренебрегающей "всеми другими соображениями". А к "иным соображениям", как свидетельствует его творчество, относится прежде всего мысль о человеке и его положении в обществе, борьба против условий и действий, унижающих и уродующих человека, борьба за социальную



Кэйт Диккенс Коллинз.
Акварель М.Стоуна

справедливость и утверждение человечности в человеке. Соединяя в своем искусстве красоту и возвышенное, идеальное, Диккенс решал эту задачу, не отрываясь от действительности, от жестоких и ужасающих ее фактов, контрастов и противоречий.

В противоположность прерафаэлитам Диккенс ратует за Рафаэля, за новый по отношению к искусству средних веков и раннего Возрождения "светильник искусства". По словам Диккенса, творчество Рафаэля и Тициана — он называет и это имя — означало "переворот в живописи,

вследствие которого красота стала считаться одной из ее основ” и явилась условием делать очевидными возвышенное и прекрасное в человеке и тем самым ”вновь возвысить” человека.

Новые лампы, новые светильники искусства светят иным светом и побуждают зрителя созерцать не красоту, а уродство. Диккенс так передает свое впечатление от картины Милле:

”Перед вами внутренняя часть плотницкой мастерской. На переднем плане одетый в ночную сорочку отвратительный рыжий мальчишка, с искривленной шеей и распухшей, словно от слез, физиономией; всем кажется, что, играя с приятелем в какой-то сточной канаве неподалеку от дома, он получил от него палкой по руке, каковую и выставляет сейчас напоказ перед коленопреклоненной женщиной, чья внешность столь вопиюще безобразна, что даже в самом вульгарном французском кабаре и в самом дрянном английском трактире она привлекла бы к себе внимание своей чудовищной уродливостью (разумеется, если допустить, что создание с такой перекошенной шеей способно просуществовать хоть минуту). Два почти совершенно голых плотника, хозяин и поденщик, достойные товарищи этой приятной особы, заняты своим делом; мальчик, в чьем облике можно с трудом уловить какие-то человеческие черты, вносит сосуд с водой; никто из них не обращает ни малейшего внимания на выпачканную табаком старуху”.

Критическую аргументацию Диккенс строит на гротеске. Он сатирически обыгрывает наименование ”Прерафаэлитское братство” и, в частности, говорит, что будто бы создано по его образцу братство ”прегоуэритов и пречосеритов, в программу которого входит восстановление древнеанглийского способа письма и беспощадное изъятие из всех библиотек, как общественных, так и частных, дерзновенных писаний, принадлежащих перу Гоуэра и Чосера,

всех их последователей, и в первую очередь сомнительной личности, именуемой Шекспиром”.

Диккенс отмечает важные вехи в развитии английской литературы. Джон Гоуэр (1330?–1408) – выдающийся политический поэт своего времени, друг Чосера. Джеффри Чосер (1340?–1400) – ”отец английской поэзии”, автор ”Кентерберийских рассказов”, которые, по словам Ивана Кашкина, он ”писал для всех веков”. Многозначительно определение ”сомнительная личность”, соединенное с Шекспиром. Диккенс выражает явное несогласие с очередной попыткой утвердить антишекспировскую версию, будто бы произведения Шекспира написаны Френсисом Беконем. Несогласие Диккенса – несогласие великого писателя, вышедшего из демократической среды. Собственная его жизнь и творческое величие были основательным аргументом в защиту демократизма происхождения гения Шекспира...

”Прерафаэлитское братство”, возникшее в 1848 году, составили художники Вильям Холмэн Хант, Джон Эверетт Милле и художник и поэт Данте Габриэль Россетти. Со временем их группа численно возросла и прерафаэлитизм стал заметным в Англии второй половины XIX века художественным движением. Это движение не было единым, в нем приняли участие творческие фигуры разных склонностей, устремлений и дарований. Тон ему задал Д.Г.Россетти (1828–1882) и своим творчеством, и основанным им в 1850 году журналом ”Росток”. Для его творчества было характерно возвеличивание красоты, эстетизация чувственности, мифические мотивы. Прерафаэлитам был близок Олджернон Чарльз Суинберн (1837–1909), подружившийся с Россетти. Бунтарская поэзия Суинберна врывалась в запретные сферы, содержала призыв к нравственной и политической свободе. К поэзии в известной мере вернулся бурный, мятущийся гений. Поэт в лице Суинберна снова, как в давнюю романтическую пору, дополнял личным

обаянием силу своих стихов. К прерафаэлитам одно время примыкал Вильям Моррис (1834—1896) — писатель, художник, публицист, редактор. Он вместе с тем вдохновенный оратор, партийный деятель, многогранная и цельная личность, ищущая новых путей и формирующаяся в новых условиях под влиянием рабочего и социалистического движения. Прерафаэлитов в начале их движения поддерживал Джон Рескин (1819—1900) — выдающийся искусствовед и публицист, выразивший решительное неприятие капиталистической действительности, враждебной искусству и красоте.

Прерафаэлиты, возбужденное ими художественное движение в самом начале и на разных этапах развития служили и продолжают служить объектом разносторонней критики. Ею невозможно и не следует пренебрегать, как не следует и соглашаться со всем, что ею было сказано, нередко в страстном задоре и без какого-либо учета конкретных обстоятельств. Как бы то ни было, в истории английской литературы прерафаэлиты и те, кто с ними был связан, — это и заметные имена, и значительные произведения.

Диккенс назвал "Прерафаэлитское братство" ретроградным, т.е. враждебным прогрессу. Но к тому времени, когда возникло "братство", и сам прогресс все более обнаруживал противоречия и контрасты и отношение к нему было неоднородным. Цивилизация не шествовала в бесспорном содружестве с культурой. Утилитаризм в теории и на практике пренебрегал духовностью. Викторианское самодовольство, поощряемое лицемерием, куражилось над благоразумием. Академическая школа живописи, оторванная от реальных событий, скованная неподвижной нормативностью, жесткая система нравственных и политических запретов стояли на пути развития искусства, его живых запросов.

Можно спросить: если бы выставленная в Королевской академии искусств картина Милле называлась бы просто

”В плотницкой мастерской” и не соединялась в представлении зрителя со ”Святым семейством”, могла ли она послужить поводом для рецензии-памфлета ”Старые лампы взамен новых”?

Картина Милле отличалась изобразительной натуральностью, которой не был чужд и сам Диккенс. И у Диккенса Джон Рескин в статье ”Литература безобразная и прекрасная” отмечал неправдоподобие в изображении действительности. Вся жгучая суть впечатления от картины Милле заключалась в ее теме и сюжете, воплощавших идеальные представления христианина, а Диккенс, ”великий христианин”, по словам Достоевского, не сомневался в этом идеале и не был склонен колебать его.

Тон нетерпимости, сатирическая издевка не могли способствовать объективности обсуждения и ясности понимания сложной и актуальной проблемы в ее теоретическом и конкретно-историческом аспектах. Сатирический выпад Диккенса, его нетерпимое ”нет” не помешали в дальнейшем его добрым отношениям с Милле. А проблема и в самом деле была актуальна. Исходные позитивные положения статьи-рецензии — о сущностных свойствах искусства: идеале, красоте, правде — не должны вызывать сомнений. Но каково может быть соотношение этих свойств, когда идеал оказывается в состоянии кризиса? Не остается неизменным и понятие о красоте. Как бы ни было, Диккенс отметил нечто такое в ”Прерафаэлитском братстве”, что в дальнейшем оказалось способным питать формализм и эстетство.

В школе Диккенса и в творчестве его самого наметились и совершались заметные перемены. Тот же ”Гриффит Гонт” Чарльза Рида нарушил нормы нравственной щепетильности Диккенса. По-своему многозначительным было заявление Уилки Коллинза в предисловии к первому отдельному изданию романа ”Женщина в белом”.

”В этом романе, — писал автор, — предпринят эксперимент, к которому (насколько мне известно) до сих пор

не прибегали в литературе. О событиях, происходящих в книге, от начала и до конца рассказывают ее персонажи”.

Последствия этого эксперимента: отказ от традиционно-авторского повествования, замена всеведущего автора участниками и свидетелями событий, изложение событий разными лицами и с разных точек зрения; замена последовательного повествования от первого или третьего лица ”свидетельскими” показаниями, выраженными в разной форме — доверительного рассказа, монолога, диалога, дневниковой записи, письма. Романная форма драматизировалась. Сюжет и фабульное развитие приобретали особую остроту. Напряжению сюжета и завлекательности чтения способствовала тайна, покрывающая злонамеренные проступки и преступления одних персонажей и усилия ряда других, а также самих читателей раскрыть ее, столь непрозрачную, что только к концу книги, после упорных и сильных поисков, разного рода догадок и предположений удастся сорвать с нее мрачный покров. В ”Женщине в белом”, в этом образцовом произведении сенсационной литературы, еще нет детектива или полицейского, их функции выполняют сами заинтересованные частные лица, но уже технология детективного романа представлена в живом действии. И сам читатель невольно втягивается в игру раскрытия тайны и обличения преступников.

Уилки Коллинз отметил в своем предисловии, что он не стремился к чисто формальному эксперименту. Если бы его замысел привел ”всего лишь к новизне формы”, он не стал бы его осуществлять. От эксперимента, по его мнению, выиграли и суть и форма. Он побудил автора энергично развивать действие, а персонажам его романа предоставил новую возможность выразить себя посредством высказываний, через свои ”показания”, свою ”точку зрения” и тем самым способствовать движению сюжета и раскрытию смысла происходящего. Впоследствии Генри Джеймс (1843—1916), видный английский романист, новеллист,

драматург, критик, формулируя концепцию повествовательной техники, обосновал важный для своего творчества принцип "точки зрения", то есть такой способ косвенного повествования, когда всеведущий автор устраняется, точнее — как бы устраняется, и его место занимает рассказчик или группа рассказчиков. У Генри Джеймса, по его собственным словам, "рассказчик" выступает личным представителем обезличенного автора, оказываясь "глубоко заинтересованным лицом, которое вносит в событие определенную долю критической интерпретации".

Литературный эксперимент Уилки Коллинза в той или иной мере нашел отклик в творчестве многих английских писателей и, как можно видеть, получил со временем теоретическое обоснование. Впрочем, экспериментировал не один Уилки Коллинз, экспериментировали над повествовательной техникой до него и независимо от него, но в "Женщине в белом" принцип "точки зрения" впервые нашел последовательное и полное выражение.

За семь лет до "Женщины в белом" был опубликован роман "Холодный дом", в котором произошло заметное обновление повествовательной манеры Диккенса. Самая зримая в ней перемена — появление второго повествователя. Наряду с авторским повествованием от третьего лица, перебивая его, в романе идет повествование от первого лица — повесть своей жизни рассказывает Эстер Саммерсон, его героиня. Вводя в роман второго повествователя, Диккенс обновил обычную для его романов структуру, в известной мере драматизировал повествование, заметно разнообразил и оживил его стилистику. Это обновление явилось у Диккенса результатом развития собственного писательского опыта и живого отклика на современную ему литературную практику, не без влияния этой практики, которую он хорошо знал в значительной мере как издатель и журнальный редактор. Как раз к этому времени молодой литератор Уилки Коллинз становится другом Диккенса и нередко его соавтором.

Упомянутое выше предисловие к "Женщине в белом" Уилки Коллинз закончил указанием на "два главных элемента притягательности всех рассказываемых историй". Они, эти истории, должны возбуждать любопытство читателя и удовлетворять его потребность удивляться.

Острсюжетные произведения, "сенсационные", приключенческие, детективные, с особым усердием осваивали и развивали эти "два главных элемента притягательности" и, поддержанные издателями по причине интереса к ним широкого читателя, становились все более распространенным и заметным явлением литературного процесса. Вместе с тем все более очевидным становилось негативное свойство этого явления — пренебрежение, вольное или невольное, самой жизнью, правдой, как сущностным свойством искусства. Перед художниками слова и вдумчивой критикой, отстаивающей достоинство литературы, возникла, а точнее сказать, обострилась проблема. Как она занимала творческую мысль, об этом может дать представление Роберт Луис Стивенсон (1850—1894), автор знаменитых приключенческих романов.

Эпилог романа Стивенсона "Потерпевшие кораблекрушение" (1892) содержит многозначительную ссылку на Диккенса.

Рассуждая о жанре детективного романа, "полицейского романа", как сказано в эпилоге, Стивенсон отмечает, что этот жанр и привлекал его и отталкивал. "Привлекала возможность заинтриговать читателя, а также те трудности, которые надо преодолеть, чтобы достичь этой цели. Отталкивала же... неотъемлемая от него лживость и поверхностность". Преодоление трудностей сводилось к тому, чтобы создать занимательную фабулу, сосредоточить внимание читателя на "скрытых уликах", заставить его следить за ходом раскрытия тайны. И вот цель достигнута, читатель заинтересован, он увлечен раскрытием тайны, "воспринимает жизнь как сложный... но мертвый механизм,

который заслоняет от него реальную действительность. Поэтому книги такого рода увлекательны, но не художественны и напоминают скорее шахматную задачу, а не произведения искусства". Это суждение весьма важно для понимания самой проблемы, ее остроты и актуальности, а также для понимания творческой позиции Стивенсона и жанровой особенности его романа "Потерпевшие кораблекрушение". Это произведение остросюжетное, с тайной и таинственными уликами. В нем действует "сыщик-любитель". Так называет себя Лауден Додд, главный персонаж романа, играющий заметную роль в раскрытии тайны. "Потерпевшие кораблекрушение" — роман приключенческий, но уже с очевидными жанровыми чертами романа детективного. И вместе с тем это роман нравов. В заключение своих рассуждений о том, как он решил выйти из затруднения, сочетая в остросюжетном романе занимательность с действительной жизнью, сделать тайну "жизненно правдоподобной", Стивенсон и вспоминает Диккенса. "...Ведь к этому приему, — сказано в эпилоге, — прибегает в своих поздних романах Чарльз Диккенс, хотя, конечно, результаты, которых он достигал с его помощью, увы, сильно отличаются от того, что удалось добиться нам".

Так в конце жизни Роберт Луис Стивенсон, решая актуальные проблемы профессионального литературного творчества, исходит из традиции позднего Диккенса, опирается на его пример, на искание нового и перемены в повествовательной технике его поздних романов.

Роман "Женщина в белом", прежде чем он вышел отдельным изданием, Диккенс печатал частями в своем новом журнале "Круглый год", начиная с его первого номера. В "эпистолярном разговоре" с автором, отметив в самом начале, что он "очень внимательно прочитал книгу", Диккенс оценивает роман "Женщина в белом" как "большой шаг вперед по сравнению" с предыдущими произведениями Уилки Коллинза. В числе "предыдущих" были



Чарльз Диккенс в роли капитана Бобадила
в комедии Бена Джонсона (1572—1637)
"Всяк в своем нраве"

исторический роман "Антонина, или Падение Рима", мелодрамы "Маяк", "Замерзшая пучина". Пьесы Коллинза Диккенс ставил на домашней сцене и как актер принимал участие в спектаклях. Диккенс писал Коллинзу, что его новое произведение интересно и хорошо написано; в качестве основного достоинства он выделил его характеры. "Характеры превосходны", — писал он. Однако некоторые персонажи "обладают способностью анализировать, способностью, присущей не им", а скорее самому автору. "Я постарался бы, — продолжал Диккенс, — вычеркнуть из их рассказов всякий анализ, сталкивая героев друг с другом и развивая действие".

Печатание романа в журнале частями в еженедельных номерах требовало от автора большого искусства в разбивке его на куски. Нужны были фабульные связки между ними, способные поддерживать читательский интерес от номера к номеру, написанные так, чтобы они не создавали впечатление искусственной стыковки отрывков. Диккенс специально отметил мастерство Уилки Коллинза в решении этой нелегкой задачи. "Я знаю, — писал он, — что это превосходная книга и что Вы смело вступаете в борьбу с затруднениями, вызванными необходимостью делить ее на еженедельные отрывки, и искусно эти затруднения преодолеваете. Никто не мог бы сделать ничего подобного. (Никто из редакторов журнала, так следует понимать эти слова. — *М.У.*) В каждой главе я находил примеры изобретательности и удачные обороты речи, и я совершенно уверен, что Вы никогда еще так хорошо не писали.

Итак, продолжайте в том же духе, процветайте и присылайте еще, когда напишете достаточно, чтобы показать мне и чтобы написанное удовлетворяло Вас самого".

Отношение потомков к великим творческим достижениям прошлого, бесцеремонное обращение с ними и, напротив, восстановление их подлинного облика вызывали страстную заинтересованность Диккенса.

Нет ни одного значительного английского писателя, кто бы не создал творческого и духовного величия Шекспира. Им заложены или утверждены начала той традиции английской литературы, которую есть все основания называть великой национальной традицией в силу ее жизнеспособности и обретенных на ее основе достижений. Неукоснительное требование художественной правды, бесстрашие эстетического анализа социальных и психологических противоречий, непримиримая страстность в изобличении всего, что разлагает общество и человека, утверждение достоинства человека, силы его разума, воли, его нравственных потенций, вера в возможность его гармоничного развития и спра-

ведливого общественного устройства – вот реальность и основные заветы его традиции.

Для Диккенса Шекспир – великая веха в развитии национальной и мировой культуры, он ценил шекспировское наследие в его подлинности, часто обращался к нему в поступательном развитии своей разносторонней деятельности.

Диккенс восторженно приветствовал трагедию Шекспира "Король Лир" в постановке Макриди и его исполнение заглавной роли. В статье-рецензии "Возвращение подлинно шекспировского Лира" с чувством высокого душевного подъема, как о торжестве правды и празднике культуры пишет он о новом шекспировском спектакле. Макриди, по его словам, «вернул театру подлинно шекспировского "Лира", которого наглое невежество изгнало оттуда почти сто пятьдесят лет назад».

"Гнусную поделку", расправившись с шекспировским текстом, всучил английскому театру в последнюю треть семнадцатого века поэт и драматург Нейхем Тейт (1652–1710), самодовольный и бесцеремонный перелицовщик Шекспира и других драматургов-елизаветинцев.

«Некий Ботлер, согласно преданию, – поясняет ситуацию Диккенс, – подал пресловутому поэту-лауреату Нейхему Тейту постыдную мысль "переделать „Лира" на новый лад". Обращаясь к указанному Ботлеру, мистер Тейт в посвящении изрекает: "Ваши слова оказались воистину справедливыми. Передо мной была груда драгоценных камней, не вставленных в оправу, даже не отшлифованных, и все же столь ослепительных, что я скоро понял, какое попало мне в руки сокровище". И вот Нейхем принялся усердствовать: вставил драгоценные камни в оправу, отшлифовал их чуть ли не до дыр; выбросил самые лучшие из них, в том числе Шута; навел на них глянец пошлости; нашпиговал трагедию любовными сценами; послал Корделию вместе с ее возлюбленным в удобную пещеру, чтобы

она могла обсушиться и согреться, пока ее обезумевший, лишенный крова старик-отец бродит по степи под ударами безжалостной бури; и наконец, вознаградил и этого беднягу за его страдания, вернув ему сусального золота одежды и жестяной скипетр».

Лучшие английские трагические актеры, в том числе Гаррик и Кин, исполняли Лиру в беспардонной тейтовской переделке. «Беттертон (Томас Беттертон (1635—1710). — М.У.) был последним великим актером, которому довелось сыграть "Лиру" прежде, чем трагедия была столь кошунственно исковеркана».

Театральная публика поколение за поколением привыкла к исковерканному Шекспиру и к ставшей традицией практике перелицовки великих произведений искусства. Требовалось не только вдохновенное и мудрое новаторство, но и стойкое мужество, чтобы переломить эту кошунственную традицию. И вот "Мистер Макриди, к вечной своей чести, — писал Диккенс, — восстановил шекспировский текст, и нам хотелось бы знать, найдется ли актер, у которого хватит глупого упрямства вернуться после этого к тексту мистера Тейта! Успех мистера Макриди обречен эту мерзость на вечное забвение".

Публицистическая страстность критики и восхищенная оценка новой постановки "Лиры" сочетаются с профессиональным рассмотрением спектакля и пьесы и, что особенно интересно и дорого, с проникновением в замысел Шекспира, в движение его творческой мысли и понимание того, что герой шекспировской трагедии не вся пьеса, а лишь один из ее персонажей. В этом состоит одно из принципиальных отличий шекспировской от дошекспировской трагедии, например от трагедии Кристофера Марло, у которого центральная фигура исчерпывает пьесу. У Шекспира трагическая пьеса — гораздо более развитая, социально и психологически многообразная система в расстановке и взаимодействии фигур. Шекспир сделал в этом отношении

эпохальный шаг к историзму и реализму, к объективизированному творческому созданию, и главным "лицом" созданного им "мира" является его творец — восприятие и точка зрения автора, выраженные всей трагедией. Разумеется, не следует на этом основании умалять роль в шекспировской трагедии центрального героя, невольно возбуждающего особый интерес. Но когда Диккенс берет "на себя смелость сказать, что Шекспир скорее позволил бы изгнать из трагедии самого Лира, чем изгнать из нее своего Шута", как это сделал Нейхем Тейт, то при всей парадоксальности этого суждения оно выражает существенный аспект шекспировского замысла.

Шут в "Короле Лире", место и значение его в трагедии — об этом прежде и больше всего рассуждает Диккенс, называя его "одним из удивительнейших созданий шекспировского гения. Его находчивость, язвительные и умные шутки, его несокрушимая преданность, его необыкновенная чуткость, его скрывающий отчаяние смех, безмолвие его печали, сопоставленные с величием сурового страдания Лира, с безмерностью горя Лира, с грозным ужасом безумия Лира, заключают в себе благороднейший замысел, на какой только способны ум и сердце человека. И это не просто благороднейший замысел. Публика, в течение трех вечеров переполнявшая зал Ковент-Гардена, доказала своим благоговейным вниманием — и даже чем-то большим, — как необходим Шут для действия, для всей трагедии. Он необходим для зрителя, как слезы для переполненного сердца; он необходим для самого Лира, как воспоминание об утраченном царстве, — как ветхие одеяния бывшего могущества".

Диккенс пишет о Шуте из "Короля Лира" так, как никто до него о нем не писал, поясняет значение Шута так убедительно и уверенно, будто сам Шекспир поведал ему о своем замысле. "Мы словно видим, как Шекспир, обдумывая свое бессмертное произведение, вдруг чутьем бо-

жественного гения постиг, что такое безмерное несчастье можно показать на сцене, только если эти невыносимые страдания, непостижимо величественные и ужасные, будут оттенены и смягчены тихой грустью, объяснены зрителям на более близком и доступном примере. Вот тогда он и задумал Шута, и только тогда его удивительная трагедия предстала перед ним во всей своей красоте и совершенстве”.

Позволю себе краткое лирическое отступление. В 1980 году я смотрел “Короля Лира” в Малом театре. Зрители дважды аплодировали по ходу действия. Громко аплодировали по окончании спектакля. Раздались возгласы: “Браво! Bravo!” Я не кричал “Браво!”, но аплодировал вместе со всеми зрителями.

И вдруг, выходя из зала, услышал: “Плохая пьеса!” “Король Лир”, “самый совершенный, — по мнению Шелли, — образец драматического искусства всего мира”, и вдруг беспощадное суждение в духе Л.Н.Толстого (“Очень плохое, неряшливо составленное произведение”) — из уст современного зрителя! Возразить я не решился. Не потому только, что время и место не подходили для полемики. Что-то в душе отозвалось на эти слова не протестом, не возмущением, но — пусть мимолетным, смутным, частичным — все же согласием.

Казалось, мнение Л.Н.Толстого, высказанное им в начале текущего столетия в обширной статье “О Шекспире и о драме”, давно и решительно отклонено. Не как вздорное своеволие гениального старика, напоминающее роковой поступок короля Лира, в котором он раскаивался и за который поплатился страданием и смертью. Толстой не раскаивался в своем действии. Он пошел против всех авторитетов и почти единодушного мнения, чтобы не грешить против своего убеждения, выношенного долгой жизнью и длительным мучительным размышлением. Толстой был последователен, но субъективен в своей оценке, и его суждения и аргументы в основных своих положениях

не убедили почитателей Шекспира и не обрели сторонников.

Л.Н.Толстой был субъективен в своей критике Шекспира, но он не был вовсе односторонен, это он писал: "Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах. Так, во многих местах лица Шекспира вместо слов только восклицают или плачут, или в середине монолога часто жестами проявляют тяжесть своего состояния (так, Лир просит расстегнуть ему пуговицу)..." С этим наблюдением Толстого не спорят, его обычно не упоминают.

Все же почему вдруг возникает затмение чувств, пусть редкое и мимолетное, и с губ срываются слова: "Плохая пьеса"?

"Король Лир" — самая масштабная, самая значительная, самая завершенная из великих трагедий Шекспира. И самая трудная для живого восприятия. Сложна и непривычна ее художественная структура. Многослойна и многомысленна ее образность. В ней влияние аллегорической и морализующей театральности средневековья. Вместе с тем она опирается на реальность, на историческую, бытовую и психологическую конкретность. И в то же время она подчеркнута условна в своей концентрированной выразительности, насыщенной символиккой.

В сюжете трагедии соединены разные эпохи: время легендарного короля Лира, отдаленное от новой эры семью столетиями, эпоха средних веков в переходный период, эпоха Возрождения. В протагонисте слиты черты короля из фольклорной притчи и патриарха кельтской древности из исторической легенды, слиты и представлены в таком виде, что деятели эпохи Возрождения могли и должны были узнать в нем себя в пору трагического потрясения, вызванного кризисом гуманизма.

Как бы далеко в исторические дали ни уходил Шекспир в поисках сюжетов для своих трагедий, он не забывал о своем времени, его "сюжетах". Заимствованное, таким образом, выступало у него не внешней оболочкой, а было органично для его замыслов, проникающих в дух и суть переломной эпохи. Он раскрывал проблемы своего времени в исторической перспективе. В этом отношении "Гамлет" и "Отелло", думалось мне, более отвечали методу великого драматурга, чем "Король Лир".

Нелегко разгадать "тайный" замысел легендарного короля Лира, который он исполняет в завязке действия, трудно проникнуть во все клеточки гигантского замысла великого Шекспира. А еще труднее, невероятно трудно и, мне казалось, невозможно в полноте и цельности воплотить его в сценических образах. Обычно на сцене представляли те или иные аспекты масштабного замысла, чаще всего трагедию отца, оскорбленного и обездоленного своими детьми. Были попытки подняться над слоем быта и психологии до философского аспекта — играть трагедию потрясенного сознания, трагедию ума, испытавшего ужас поражения возвышенных устремлений и убеждений. Добивались успеха, и память об этом сохранили и шекспироведение, и история мирового театра. Были и тяжкие поражения. Но сценического образца, равнозначного поэтико-драматическому оригиналу, мне казалось, не было. Про "Гамлета" и "Отелло", имея в виду историю их сценического воплощения, этого, пожалуй, сказать нельзя.

И вот свидетельство Диккенса, свидетельство, которое как-то не замечали, не обратил на него внимания и Л.Н.Толстой, ставивший английского романиста необычайно высоко. Это он, Толстой, говорил: "Просейте мировую прозу, останется Диккенс".

«Лир мистера Макриди, и раньше отличавшийся мастерским воплощением авторского замысла, еще более выиграл от возвращения в трагедию Шута. Это находится в пол-

ном соответствии с толкованием образа... за гордой надменностью и королевским безрассудством Лира крылось и нечто другое – нечто, искупавшее его обращение с Корделией. Растерянная пауза после того, как он отнимает у нее "родительское сердце", торопливость и в то же время неуверенность, когда он приказывает позвать французского короля: "Вы слышите? Бургундский герцог где?" – сразу показывает нам, какого снисхождения он заслуживает, какой жалости, и мы понимаем, что он не владеет собой, и видим, как сильно и непобедимо владеющее им безрассудство. Стиль игры Макриди остается тем же в первой большой сцене с Гонерильей, где можно заметить столько правдивых и страшных в своей естественности штрихов. В этой сцене актер поднимается на самые высоты страстей Лира, проходя через все ступени страдания, гнева, растерянности, бурного возмущения, отчаяния и безысходного горя, пока наконец не бросается на колени и, воздев руки к небу, изнемогая от муки, не произносит грозного проклятия».

Точным и трепетным словом обозначенное движение мучительных чувств Лира дает возможность, если хорошо знаешь текст трагедии, вообразить Макриди-Лира на сцене, ужаснуться терзаниям его души и сочувственно помыслить о самонадеянно и высокомерно прегрешившем против человечности величавом старике. Можно вообразить и внешние, физические движения актера, естественно выражающие душевные содрогания героя, представить, как актер в изнеможении бросается на колени и воздевает руки к небу. А в итоге подумать, какие же масштабные требования предъявляет Лир к воплощению его личности и его судьбы на сцене.

Прост, выразителен и нагляден у Диккенса конкретный психологический анализ душевного состояния Лира. Его память о Шуте, упоминание о нем обнажают переживания героя. «Ни в одной другой пьесе Шекспира нет ничего

подобного Шуту в "Короле Лире", и он неотделим от тоски и борения страстей в сценах безумия. Он, — пишет Диккенс, — неразрывно связан с Лиром, он — последнее звено, еще соединяющее старого короля с любовью Корделии и с короной, от которой он отказался. Ярость волчицы Гонерильи впервые пробуждается, когда она слышит, что отец ударил ее любимца "за то, что тот выругал его шута", и первое, о чем спрашивает лишившийся трона старик: "Где мой шут? Эй, ты, послушай, сходи за моим дураком". "Ну так где же мой дурак? Я второй день не вижу его". "Позовите сюда моего шута". Все это подготавливает нас к трогательным словам, которые, заикаясь, произносит один из слугителей: "С отъезда молодой госпожи во Францию королевский шут все время хандрит". И когда мистер Макриди с досадой, к которой примешивается плохо скрытая грусть, отвечает ему: "Ни слова больше! Я сам это заметил", — это производит необыкновенное впечатление. Мы догадываемся, что в глубине его сердца все еще живет память о той, кто прежде была его кумиром, верхом совершенства, отрадой его старости, "любимицей отца". И столь же трогателен ласковый взгляд, который он бросает на вошедшего Шута, спрашивая с искренней озабоченностью: "А, здравствуй, мой хороший! Как поживаешь?" Разве можно после этого сомневаться, что его любовь к Шуту связана с Корделией, которая была добра к бедняге, теперь тоскующему в разлуке с ней. И уже подготавливает нас к высочайшей трагедии финала, когда Лир, лишившись всего, что он любил на земле, склоняется над мертвым телом дочери и вдруг вспоминает о другом кротком, верном и любящем создании, которого он лишился, в минуту смертельной агонии ставя рядом два сердца, разбившиеся в служении ему: "И бедный мой дурак повешен!"»

А Шут в сцене бури! Только сам побывав в театре, может читатель понять, как он тут необходим и какое глубокое впечатление производит его присутствие на зрителей.

Когда в лютую непогоду Лир срывает с себя одежды, раздаётся трезвая ироническая реплика шута: "Перестань, дяденька. Не такая ночь, чтобы купаться. Теперь мало-мальски огонек какой-нибудь в степи — все равно что искорка жизни в старческом сердце".

Это не просто здравый житейский совет, но и отрезвляющая потрясенное сознание мысль. Лир срывает с себя одежды после знаменитого своего монолога, в котором человек с ренессансных высот низводится к их подножию, превращаясь из "венца вселенной" в "голое двуногое животное".

"Нам еще не доводилось видеть, — заключает Диккенс, — чтобы какая-нибудь трагедия так потрясла публику, как этот спектакль. Он — истинное торжество театра, ибо утверждает его великую миссию".

Спустя несколько лет Диккенс публикует короткую статью-рецензию под названием "Макриди в роли Бенедикта". Великий трагик, исполнитель роли Лира, не первый раз выступал в роли Бенедикта в спектакле "Много шуму из ничего", контрастно меняя сценическое амплуа. В связи с такой переменой и актер и зритель подвергаются невольному испытанию, вызванному различием характеров трагического и комического лица и особенностями воспроизведения и восприятия литературного и сценического образа.

"Трагику, выступающему в комедии, — справедливо отметил Диккенс, — всегда грозит опасность, что публика останется к нему холодной. Во-первых, многим не нравится, что тот, кто прежде заставлял их плакать, теперь заставляет их смеяться. Во-вторых, ему надо не только создать соответствующий образ, но и с первых же минут сделать его настолько ясным и убедительным, чтобы зрители на время забыли о том мрачном и трагическом, с чем в их памяти связан сам актер. И наконец, существует широко распространенное убеждение, касающееся всех искусств

и всех областей общественной деятельности, а именно: что путь, по которому человек идет много лет, — хотя бы путь этот и был усыпан розами, — предназначен ему судьбой, и, значит, ни по каким другим путям он ходить не умеет и не должен.

К тому же даже у людей с тонким взыскательным чувством представление о героях в значительной мере определяется первым впечатлением; можно смело утверждать, что большинство, не полагаясь на собственное суждение, бессознательно видит Бенедикта не таким, каким он предстал перед ними при чтении пьесы, а таким, каким его впервые показали им на подмостках. (Можно, однако, заметить, что и образ, возникший при чтении пьесы, не остается нейтральным при созерцании его двойника на сцене. — М.У.) И вот они вспоминают, что в таком-то месте мистер А. или мистер Б. имел обыкновение упирать руки в боки и многозначительно покачивать головой; или что в таком-то месте он доверительно кивал и подмигивал партнеру, обещая нечто замечательное; или в таком-то месте держался за живот и дергал плечами, словно от смеха, — и все это представляется им присущим не манере игры вышеупомянутых мистера А. или мистера Б., а самому шекспировскому Бенедикту, подлинному Бенедикту книги, а не условному Бенедикту подмостков, и, когда они замечают отсутствие какого-нибудь привычного жеста, им кажется, что опущена часть самой роли.

Взявшись играть Бенедикта, мистер Макриди должен был преодолеть все эти трудности, однако не кончилась еще его первая сцена во время первого спектакля, как вся публика в зале уже поняла, что до самого конца будет с восторгом следить за этим новым Бенедиктом — таким оригинальным, живым, деятельным и обаятельным”.

Эта статья-рецензия посвящена Макриди в роли Бенедикта. Диккенс упоминает и других актеров, всего лишь упоминает, и все же то, как он это делает, говорит о его

стремлении и желании видеть на сцене, особенно в шекспировской постановке, не отдельные, превосходно исполненные части, а целостное зрелище, видеть слаженный ансамбль, а не одного только, пусть и великого, актера. Других исполнителей Диккенс перечисляет, кратко характеризуя исполнение ими своих ролей, характеризуя в нескольких словах, обычно в добродушно-ироничных. Например: "Остальные роли в большинстве тоже были сыграны превосходно. Мистер Андерсон был отличным в роли Клавдио в любовных и веселых сценах, но невозмутимое равнодушие, с которым он принял известие о мнимой смерти Геро, бросает тень на его здравый смысл и портит всю пьесу". Или: "Миссис Нисбетт очаровательна с начала и до конца, а мисс Фортескью еще более очаровательна, потому что уверенности у нее больше, а букет у корсажа — меньше".

Несколько добродушно-ироничных, безобидных слов, хотя в них не только похвала, но и меткое критическое замечание, выражающее пожелание, чтобы каждый из участников спектакля способствовал своей игрой его цельности, и все они вместе представляли суть шекспировской пьесы, а каждая его пьеса — целый сценический мир.

Это желание Диккенса видеть ансамблевый театр, выраженное в его частных замечаниях, заслуживает внимания: английский театр не был ансамблевым.

Какой должна быть книга о великом писателе и, следовательно, великом или выдающемся человеке, книга, если воспользоваться наглядным для нашего читателя примером, из серии ЖЗЛ — "Жизнь замечательных людей"? Чарльз Диккенс ставил и обсуждал этот важный и продолжающийся быть актуальным вопрос. Яркое тому свидетельство: эпистолярный разговор с Джоном Форстером о его книге "Жизнь и приключения Оливера Голдсмита". Диккенс начал ее характеристику словами: "Как картина эпохи книга, право, выше всяких похвал. Мне кажется, самая суть всего, что мне приходилось читать об этом времени

в мемуарах и романах, выражена чрезвычайно умно и человечно, и к тому же в тысячах случаев совсем по-новому и удивительно верно... ..Эта книга переносит читателя в ту эпоху и воскрешает ее так живо и свежо, словно события разворачиваются в невероятно хорошем театре с самыми талантливыми актерами, каких только знал свет, — или же с подлинными действующими лицами, которые покинули ради этого свои могилы”.

Первое, на что обратил внимание и что весьма высоко оценил Диккенс, — эпоха, время жизни и деятельности великого человека, время, представленное в лицах, им порожденных и его красноречиво выражающих. Не один герой, не одно, привлекающее особый интерес, лицо, а оно в ряду, в окружении и в связи с другими значительными личностями.

”Никогда прежде мне так не нравился Джонсон. Трудно предположить, что презрение к Босуэлу может у кого-либо возрасти, но никогда еще я себе так ясно не представлял этого человека. Его первое появление — истинный шедевр”.

Джонсон и Босуэл, два лица, соединенные профессиональной деятельностью, дружескими отношениями и обстоятельствами жизни, и столь резко друг другу противостоящие в изображении Форстера и в оценке Диккенса.

Сэмюэл Джонсон (1709—1784) — выдающаяся личность и примечательный деятель английского Просвещения. Когда называют его имя, то обычно тут же упоминают его знаменитый ”Словарь английского языка” (В 2 т. 1755). Этот словарь не был ни первым, ни наиболее полным для своего времени словарем английского языка, но он обладал достоинствами, которых не было у других подобных изданий. Он содержал более ста тысяч цитат из произведений литературы елизаветинской эпохи и семнадцатого века, тщательно подобранных цитат, которые давали представление о значительных идеях своего времени и свидетельствовали о необычной эрудиции Джонсона. Его словарь помимо

своего прямого назначения был призван выполнить широкую просветительскую функцию. В связи с историей подготовки и издания словаря обычно вспоминают написанное в 1755 году и ставшее знаменитым письмо Джонсона о покровительстве, адресованное графу Честерфильду. Сэмюэл Джонсон, сын книготорговца, в 1747 году опубликовал проспект своего словаря, адресовав его графу Честерфильду, министру, рассчитывая на его покровительство. Однако это высокопоставленное лицо вспомнило о высокой миссии содействовать важному культурному начинанию, когда словарь уже появился на свет. Джонсон чувствовал себя оскорбленным в своем достоинстве, был возмущен поведением высокого патрона и выразил свои чувства в упомянутом письме, впервые опубликованном в 1790 году.

Сэмюэл Джонсон не только выдающийся и прославленный лексикограф, он весьма видный деятель английской журналистики и литературы: поэт, критик, эссеист, издатель и редактор. Он издал комментированное восьмитомное издание пьес Шекспира. Он автор предисловий, биографических и критических, к произведениям английских поэтов, вышедших в десяти томах. Он основал журнал "Болтун" и был тогда единственным его автором (журнал выходил в 1750–1752 годах дважды в неделю). Напечатанные им в этом журнале эссе, изданные отдельно, составили шесть томов. И это далеко не все, что было написано Джонсоном и что вошло в многотомное собрание его сочинений. Диккенса привлекала широкая и разносторонняя деятельность Джонсона, для него это была важная веха просветительской традиции, ее животворный индивидуальный опыт. Но к "Жизни Сэмюэла Джонсона", написанной его другом Джеймсом Босуэллом (1740–1795), эсквайром, и к этому автору как человеку он относился резко отрицательно.

"Жизнь Сэмюэла Джонсона" вышла в 1791 году, имела большой успех, стала знаменитой, классикой биографического жанра, а имя ее автора получило нарицательное зна-

чение, многие считали его образцовым биографом, в качестве особого достоинства отмечая его дотошность.

Примечательно: автор, при всем его внимании к личности Сэмюэла Джонсона, не ограничивал значение своей книги биографическим аспектом, он рекомендовал ее читателю как картину литературной жизни Великобритании, охватывающей почти столетия, с выделенными на этой картине фигурами литераторов. Он насытил ее многочисленными подробностями, которые могли быть доступны только наблюдательному, сообразительному, с цепким зрением и слухом свидетелю — собеседнику и соучастнику. Только из его книги читатель мог почерпнуть все эти детали, во всяком случае, подавляющее их большинство, а в их числе сошлись не только мелкие, внешнего значения и всего лишь занимательные, поверхностные, но и существенные, интересные и для серьезного научного исследователя. У Босуэлла была журналистская хватка, напористое или изворотливое умение пробиться к отгороженному от публики материалу, к интимным и доверительным беседам значительных лиц в обстановке, недоступной постороннему глазу, и в момент, располагающий к открытости и непринужденности; и умение точно, с наивозможной полнотой, с поразительной дотошностью зафиксировать его.

В 1764 году в Лондоне при участии Джонсона был основан клуб литераторов, получивший со временем наименование "Литературный клуб". Босуэлл, не без содействия Джонсона, в 1773 году, как сказано в одном из английских литературных справочников, "проскользнул" в него и получил доступ к внутренней литературной жизни, к ее замкнутой сфере, чем и воспользовался. Обладая энергией, находчивостью и хваткой, он умел "проскальзывать" или пробиваться к великим именам: беседовал с Руссо, с Вольтером. Многие значительные явления и эпизоды литературной жизни Англии восемнадцатого столетия получили освещение под пером Босуэлла, и те,

кто вслед за ним освещал эти же явления и эпизоды, не забывали о нем.

Интересен, выразителен, нагляден и поучителен случай с историей издания романа Оливера Голдсмита "Векфильдский священник", участие в которой принимал Сэмюэл Джонсон и о чем в свое время поведал Джеймс Босуэлл. Об этом случае и о разных его освещениях хорошо и подробно рассказано в "Приключениях знаменитых книг" Джона Винтериха, изданных в серии "Судьбы книг" издательством "Книга"⁴.

«Джонсон, — пишет Винтерих, — имел самое прямое отношение к изданию "Векфильдского священника". Более того, рассказ Джонсона об этом событии — единственное сохранившееся свидетельство, но и оно дошло до нас в передаче его друзей. Вот почему так досадно, что Босуэлл и Пиоцци в своих воспоминаниях и неточны, и противоречат друг другу. (Миссис Пиоцци — друг Джонсона. — М.У.)

Приведем сначала версию Босуэлла:

"Миссис Пиоцци и сэр Джон Хокинс странным образом искажают историю злоключений Голдсмита и дружеского вмешательства Джонсона, в результате которого был издан знаменитый роман. Я же приведу ее точно, со слов Джонсона:

"Однажды утром я (Джонсон) получил от бедного Голдсмита записку, извещающую меня о том, что он в больших затруднениях и не имеет возможности посетить меня, а поэтому просит прийти к нему как можно скорее. Я послал ему гинею и обещал сразу же быть, что я и сделал, как только оделся. Оказалось, что его хозяйка наложила на него домашний арест, поскольку он не платил ей давно за квартиру. Голдсмит был вне себя. Я увидел, что он уже разменял мою гинею, и перед ним стояла откупоренная бутылка мадеры и рюмка. Я заткнул бутылку пробкой и,

⁴Винтерих Д. Приключения знаменитых книг. 3-е изд., доп. М., 1985.

призвав Голдсмита к спокойствию, начал обсуждать с ним выход из положения. Тут он сказал, что у него готов роман, и показал мне рукопись. С первого же взгляда я оценил достоинство этого произведения и, сказав хозяйке, что скоро вернусь, отправился к книготорговцу, которому и продал рукопись за шестьдесят фунтов. Я принес деньги Голдсмиту, а тот заплатил хозяйке, при этом сделав ей выговор за неучливое обращение”.

От себя Босуэлл прибавляет:

”Уместно было бы также привести рассказ миссис Пиоши о тех же событиях в качестве примера крайней небрежности, с какой она рассказывает анекдоты о докторе Джонсоне. ”Не помню, в каком году, но не раньше 1765 или 1766 года, доктора вызвали из нашего дома после обеда и, вернувшись часа через три, он сказал, что был у одного разгневанного писателя, от которого хозяйка требует платы за квартиру, а полиция сторожит его с улицы. Накачиваясь мадерой, чтобы утопить заботы в вине, писатель жаловался, что от расстройства не может закончить роман, который якобы принесет ему целое состояние, и не может даже выйти из дому, чтобы продать его. Мистер Джонсон отнял у него бутылку и, пойдя к книготорговцу, предложил ему роман, за который тут же получил деньги. Писатель позвал хозяйку и пригласил ее выпить пуншу и весело провести время”.

Босуэлл не приводит рассказ сэра Хокинса, самый краткий, но отнюдь не самый сдержанный.

”Его (Голдсмита) стихи полны тонких нравственных переживаний и говорят о высоком благородстве ума, однако сам автор не стыдился бедности и не боялся ее зол. Одно время он был так беден, что из-за нападок хозяйки, которой он был должен за квартиру, и полиции, караулившей его на улице, не мог ни оставаться дома, ни пойти продать своего ”Векфильдского священника”. В таком плачевном состоянии он послал за Джонсоном, который

немедленно пошел к книготорговцу и вернулся с деньгами”».

Далее Винтерих пишет о том, как Босуэлл ”с большой силой обрушился на госпожу Пиоцци и подробно рассмотрел все неточности ее изложения”; ”он приводит нелепейшую из всех версий” того же эпизода из ”Мемуаров” Ричарда Камберленда, сопоставляя эти ”Мемуары” с приключениями барона Мюнхгаузена. ”Все же Камберленд, — замечает Винтерих, — несколько достовернее Мюнхгаузена, хотя и ненамного. Справедливости ради надо сказать, что его небылицы, как и приключения барона, всегда крайне занимательны”.

Итог изложенным версиям Винтерих подводит цитатой из биографии Голдсмита, написанной Джеймсом Прайором и опубликованной в 1837 году. Винтерих называет эту биографию ”непревзойденным по фундаментальности исследованием” и даже не упоминает Джона Форстера и его книгу о Голдсмите. По его словам, нижеследующие слова Прайора ”можно принять за окончательное суждение”:

”Ничто не показывает так ясно ту небрежность, с какой рассказываются подобные анекдоты, как эти разные изложения одних и тех же событий. Рассказ Босуэлла прост и правдоподобен, он записан со слов самого Джонсона после обстоятельных расспросов и поэтому может считаться наиболее точным. Госпожа Пиоцци грешит небрежностью, стремится привлечь внимание читателя к обеденному столу, судя же по некоторым данным, Джонсон был вызван к пленнику утром. Хокинс, говоря, будто Голдсмит хотел напиться, окрашивает события на свой весьма странный и мрачный вкус... Рассказ Камберленда просто вымысел. Мы знаем, что полученная за роман сумма была шестьдесят фунтов и купил рукопись не Додсли, а Ньюбери”.

Действительно, случай с рукописью ”Векфильдского священника”, изложенный разными лицами, поучителен, и он не единственный в своем роде. Изложение оказывается

в прямой зависимости от облика рассказчика — его ”вкуса” в широком смысле слова, его намерений, настроения, осведомленности, способности запомнить факты и изложить их. При этом надо иметь в виду, что ”небылицы всегда занимательны”.

Казалось бы, Джон Винтерих прояснил спорный сюжет, укрепил версию Босуэлла и его самого поднял над другими свидетелями как источник наиболее достоверных сведений. Однако существует и другой взгляд на драматическую ситуацию, в которой оказался Голдсмит по причине строптивой квартирной хозяйки и дежурившей у подъезда полиции. Это был хорошо организованный спектакль, «все это было, — как сказано в предисловии к ”Приключениям знаменитых книг”, — подстроено издателем ради того, чтобы как-нибудь заставить одаренного, но безалаберного автора закончить книгу».

Если так трудно разобраться в истории книги, насколько же труднее установить достоверность самой книги, ее содержания, а тем более понять и оценить автора — его личность, его творчество, их судьбу.

Не без участия Томаса Маколея (1800—1859), английского историка, литературного критика и политического деятеля, за Джеймсом Босуэллом на какое-то время утвердилась парадоксальная репутация. Человечишка он дрянной, по уверению Маколея, ”пустой”, натура ”холопская”, а литератор стоящий. Когда Маколея спрашивали: ”Как это возможно?” — он отвечал: ”Lucas a non lucende”. Что в буквальном переводе означает примерно: света нет, а сияет. И еще он говорил: ”Если бы Босуэлл не был большим шалопаем, он не был бы большим литератором”. Сказано хлестко, но сказанное не проясняет проблемы. ”Парадоксы всегда опасны”, — говорил Оскар Уайльд. Опасны потому, что последовательному развитию целостной мысли предпочитают мыслительные прыжки и сальто-мортале. А тут требуется, отвечая на конкретный вопрос,

учитывать и общее положение: как объясняются и соотносятся гений, талант и личность, человек как таковой?

Вспомним пушкинские строки:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;

Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...

Гений и личность не тождественны, но соотносительны. Требуется чуткий слух, чтобы прозвучал божественный глагол. Сила и мера проявления гения и таланта зависят от масштаба и ориентации личности автора, ее идейных и нравственных устремлений.

Чарльза Диккенса парадокс Маколея не мог удовлетворить: Босуэлла и его книгу он оценивал отрицательно. Босуэлла он противопоставил Форстера, а "Жизни Самюэла Джонсона" — "Жизнь и приключения Оливера Голдсмита". В книге Форстера он нашел "картину эпохи", живую и правдивую, и соединенную с ней центральную фигуру — объект биографии. Так, по органично соединенным частям, выделяя главное, Диккенс воспринимает и оценивает целое — книгу о выдающейся личности, о писателе Голдсмите. "Что же касается самого Голдсмита, — пишет Диккенс, — его жизни и того, с каким достоинством и благородством его образ раскрывается в его произведениях — без воплей, хныканья или умиления, — должен сказать, что это великолепно от начала и до конца... Насколько мне

помнится, я любил и понимал Голдсмита еще тогда, когда был ребенком. Вначале я немного боялся, что Вы захотите во что бы то ни стало обелить его прискорбное легкомыслие; но скоро я забыл этот страх и на каждой странице находил все новые причины восхищаться тонкостью, спокойствием, умеренностью, с помощью которых Вы заставляете читателя любить его и восхищаться им с самой его юности; и эти чувства растут не только вместе с ростом его силы, но и его слабостей, что еще лучше”.

Для Диккенса важнейший критерий оценки книги о великом или выдающемся человеке — правда о нем, о мере и характере его гения и таланта и о масштабе и характере его личности с ее силой и слабостью; соединенность этой личности со своей эпохой и другими ее великими или выдающимися личностями. И личность биографа: его профессиональные достоинства, его взгляд на историческое время и человека и его нравственный облик. И еще один важный критерий: отношение биографа к сфере деятельности своего героя.

«Я приберег для заключения (только я не собираюсь быть особенно красноречивым, потому что для меня все это очень серьезно) восхитительный гимн литературному труду, которым проникнута вся книга. Это просто великолепно. По моему мнению, еще не было создано книги, не было сказано и сделано в поддержку достоинства и чести литературы ничего, что было бы хоть вполжину так убедительно, как ”Жизнь и приключения Оливера Голдсмита” Джона Форстера.

Всякий, кто согласен скромно считать литературу своей профессией и не находит нужным делать вид, будто как-то иначе зарабатывает на жизнь, обязан Вам вечной благодарностью. Когда Вы еще только работали над своей книгой, я часто говорил об этом всюду, не сомневаясь, что так оно и будет. И я буду повторять о долге благодарности Вам (хотя повторять это не будет нужды), пока у меня хватит

упрямства и настойчивости убеждать людей. И, наконец, я буду энергично спорить, если услышу, что Вашу книгу сравнивают с босуэлловской, ибо я утверждаю, что глупо взвешивать на одних весах книгу, пусть забавную и любопытную, которую писал безмозглый светский бездельник, с книгой, так великолепно и обстоятельно рисующей характеры прославленных людей, населяющих ее страницы...

Я могу только пожелать для своей собственной посмертной славы такого же биографа и такого же критика. И я снова торжественно повторяю, что английская литература еще никогда не имела и, возможно, никогда не будет иметь такого защитника, каким Вы показали себя в этой книге».

Литература нуждалась и продолжает нуждаться в уважении ее достоинства и чести. Диккенс требует этого уважения от писателя, издателя, биографа, критика, читателя и от всякого официального или официозного лица, от которого в той или иной степени зависит состояние литературы и самочувствие ее создателей. Стоит обратить внимание на слова Диккенса: "...Я не собираюсь быть особенно красноречивым, потому что для меня все это очень серьезно". Красноречие, а тем более "особенное", при обсуждении серьезной темы или проблемы способно повредить исканию истины. Красноречие, и тем более красноречие нарочитое, нередко заменяет содержательную мысль эффектным словом и невольно свидетельствует о стремлении пишущего или говорящего не обнажать свои сокровенные мысли или замаскировать их несостоятельность.

Даже в коротких эпистолярных разговорах, высказывая суждения и замечания принципиального характера, Диккенс редко обходится без критических замечаний частного и мелкого свойства. Не отказался он от них и на этот раз при общей восторженной оценке книги Джона Форстера.

"Я не вполне согласен с Вами в двух мелочах, — пишет Диккенс. — Во-первых, я очень сомневаюсь в том, так ли

уж было бы хорошо, если бы у каждого великого человека был свой Босуэлл, ибо я убежден, что двух или, в лучшем случае, трех Босуэллов было бы достаточно, чтобы великие люди принялись изо всех сил лицемерить, вечно разыгрывали бы какую-то роль и, уж во всяком случае, все знаменитые люди оказались бы жертвами недоверчивости и подозрительности. Я легко могу себе представить, как династия Босуэллов прививает обществу лживость и лицемерие и навсегда кладет конец всякой дружбе и доверию”.

Диккенс называет это свое несогласие (“не вполне согласен”) с Форстером мелочью, но оно является весьма значительным и как бы завершает его оценку Босуэлла-биографа.

«Во-вторых, — продолжает Диккенс, — мне очень не нравится манера (ее, кажется, ввел или, во всяком случае, широко использовал Хант) выделять курсивом строчки, слова и целые абзацы в цитатах без всякого к тому основания. Это какое-то насилие издателя над читателем, почти даже над самим автором, и меня оно очень раздражает. Даже если бы подобная манера подчеркивания была введена самим автором, на мой взгляд, оно было бы очень неприятно. Оно так не вяжется, скажем, со скромной, тихой, безмятежной красотой “Покинутой деревни” (стихотворение Голдсмита. — М.У.), что я, пожалуй, предпочел бы слушать, как эти строки выкрикивает “городской глашатай”. Подобная манера всегда напоминает мне человека, который, любясь красивым видом, думает не столько о его красоте, сколько о том, как он о ней расскажет».

Манера выделять курсивом слова и строчки прочно вошла в издательский обиход и вовсе отказываться от нее нет необходимости. Но прислушаться к замечанию Диккенса следует: “без всякого к тому основания” и в самом деле не надо пользоваться этой манерой, злоупотреблять ею.

Наконец, последнее мелкое замечание Диккенса: «Рисуня в заключение третьей книги (удивительные строки!), как

Голдсмит сидит у окна, глядя на деревья Тампла, вы упоминаете "сероглазых" грачей. Вы уверены, что они "сероглазые"? Глаза ворона черны, как ночь, и блестящи, и, по моему, такими же должны быть и глаза грача, если только свет не бьет в них прямо».

Имя Босуэлла длительное время было, да и сейчас еще в известной мере сохраняет это значение, нарицательным: образцовый биограф. Диккенс решительно разошелся с этой оценкой и обосновал свою точку зрения. Для своей посмертной славы он пожелал такого же биографа и критика, каким проявил себя автор "Жизни и приключений Оливера Голдсмита". Всякий пишущий о Чарльзе Диккенсе должен учитывать это его пожелание, особенно критик. На этот раз, думается, есть основания выделить подчеркиванием слово критик. Редко кто претендовал, а тем более претендует сейчас быть обстоятельным биографом Чарльза Диккенса. Критиков было много, и сейчас находятся желающие.

Джон Форстер выполнил пожелание Диккенса — он написал его биографию. Она не получила однозначной оценки. Многие выражают неудовлетворенность по поводу "умеренности" биографа, за что Диккенс хвалил его, восхищаясь при этом и его "спокойствием", и "тонкостью", и радуясь тому, что он не захотел "обелить... прискорбное легкомыслие" Голдсмита. Если бы не было "Жизни Чарльза Диккенса", написанной его близким другом Джоном Форстером, в литературе о великом английском писателе не хватало бы важнейшей ее части, виден был бы зияющий пробел.

Вскоре после того, как Диккенс в своем отзыве о "Жизни и приключениях Оливера Голдсмита" назвал эту книгу "восхитительным гимном литературному труду", он в статье-рецензии "Поэзия науки" пропел гимн науке. Отношение Диккенса к науке и технике — особая и важная тема. Освещая ее, легко впасть в односторонность.

Всемирная выставка промышленного прогресса 1851 года

продемонстрировала внушительные достижения науки и техники, реальную силу и возможность человеческого разума. В то же время чуткая к положению и духовному состоянию человека художественная литература с горечью и возмущением отметила возрастание утилитарного подхода ко всему в жизни, подхода, проникнутого стремлением из всего извлечь практическую пользу и выгоду. В романе Диккенса "Тяжелые времена", к примеру, в главе "Избиение младенцев" показано, как внедряется в детское сознание принцип утилитаризма, голого расчета, и как тем самым закладываются основы универсальной бездуховности. Диккенс предупреждал в "Домашнем чтении", что воображение не могут удовлетворить никакие машины, и даже богатейшая Всемирная выставка промышленного прогресса не насытит его.

Из этого нетрудно сделать вывод, что озадачивало и огорчало Диккенса в связи с техническим прогрессом; но он был его сторонником, как и сторонником науки, хотя их успехи влекли за собой глубокие перемены, ломали представление в сфере, дорогой ему как художнику. Отзыв о книге "Поэзия науки" английского писателя Роберта Ханта в этом отношении многое дополнительно проясняет.

В отзыве Диккенс с душевным подъемом, вдохновенно говорит о "благодатной для духа века" задаче "показать, что научные факты не менее — если не более — поэтичны, чем любой поэтический вымысел, порожденный ошибочными наблюдениями и неверным толкованием (как это было, например, у древних греков), показать, что, хотя дриады ныне не обитают в рощах, все же в каждом лесу, в каждом дереве, в каждом листочке и в каждом кольце мощного ствола таится прекрасная и удивительная жизнь, вечно меняющаяся, вечно длящаяся..."

Диккенс восторженно принимает и славит науку, которая, уничтожая заблуждения, служившие основой поэтического восприятия мира, дает истинное о нем представление.

Диккенс выражает свое несогласие с теми, кто, ”одно-сторонне оценивая науку, ограничивал ее значение лишь утилитарной сферой и видел в ней угрозу духовному началу”. ...Освобождая нас от ”безвредных суеверий”, наука ”отнюдь не заковывает нас, как утверждают некоторые, в безжалостные цепи утилитаризма, а, наоборот, предлагает нам взамен нечто лучшее, нечто более прекрасное и более возвышающее душу тех, кто умеет правильно смотреть на вещи, нечто более благородное и животворное для полета фантазии, — показать все это — значит осуществить мудрый, нужный и полезный замысел. Если бы ученые, писавшие о таких предметах, чаще ставили перед собой подобную цель, они принесли бы больше добра и повели бы по своему пути больше последователей, ныне лишь чуть-чуть различающих вдали сияние науки”. Далее Диккенс, возражая хулителям воздействия научных достижений на духовный мир человека, пишет:

”Наука спустилась в рудники и угольные шахты, и перед безопасными лампами без следа рассеялись гномы и духи этих обитателей мрака. Но зато мы узнали, как на протяжении неисчислимых столетий рождались металлы... Нет более сирен, русалок и великолепных городов, мерцавших в глубине под безмятежной гладью моря или на дне прозрачных озер, но вместо них уничтожившая их Наука показывает нам коралловые острова, построенные мельчайшими созданиями, открывает нам, что наши собственные меловые утесы и известняки возникли из праха миллионов поколений невидимых для глаза существ, и даже разлагает воду на составляющие ее газы и воссоздает ее заново по собственной воле. Набитые сокровищами пещеры в скалах, доступные лишь обладателям волшебного талисмана, Наука разнесла вдребезги, как она может раздробить и стереть в пыль самые скалы, но зато в этих скалах она нашла и сумела прочесть великую каменную книгу, повествующую об истории земли еще с тех дней, когда тьма

царила над бездной”. И далее, в таком же духе, Диккенс обозначает поступательное, разрушительно-созидательное движение Науки.

Диккенс приводит из рецензируемой книги две цитаты: пространную и короткую. Цитата в критике, и большой и малой, — важный способ аргументации, и она, если точно выражает смысл и значение рецензируемого текста, обладает особым свойством — наглядностью. Пространная цитата, которую приводит Диккенс, дает живое представление о пафосе книги Ричарда Ханта и хорошо выражает смысл личной убежденности патетических рассуждений Диккенса. Вот эта цитата — в сокращении и с кратким комментарием рецензента:

«...Отсюда видно, насколько мы зависим от атмосферы. Мы извлекаем из нее нашу субстанцию, а после смерти опять сливаемся с ней. Мы поистине лишь преходящие тени. Животные и растительные образования оказываются всего лишь сгустками атмосферы. Высочайшие творения самого талантливого поэта не идут ни в какое сравнение с красотой этой чистейшей, истиннейшей поэзии науки. Человек постиг эти изменения лишь с помощью силы разума, опираясь на феномены, которые Наука непрерывно открывает вокруг него... Романтический взгляд и суеверие облекают для спиритуалиста в видимые формы предельную эфемерность мира духов, ”одетых в собственный ужас”, благодаря которому поддерживается их владычество.

Когда Шекспир вложил в уста своего очаровательного Ариэля песню:

Отец твой спит на дне морском,
Он тиною затянут,
И станет плоть его песком,
Кораллом кости станут,
Он не исчезнет, будет он
Лишь в новой форме воплощен⁵, —

⁵ Перевод М. Донского.

он даже не подозревал, как правильно нарисовал он химические изменения, благодаря которым животная материя заменяется кремнеземистыми и известняковыми образованиями.

— Почему мистер Хант полагает, — комментирует Диккенс, — что Шекспир "даже не подозревал" о собственной мудрости, мы, право, не совсем понимаем. Быть может, он исходит в своем предположении из того, что Шекспир не был ни признанным химиком, ни признанным палеонтологом»

Ариэль — дух воздуха из мелодраматической фантазии, пьесы-сказки Шекспира "Буря". Покорный герою пьесы Просперо, умудренному "в науках и искусствах", постигшему все таинства науки, которую невежды презирают, Ариэль помогает ему на диком острове воплощать идеи натурфилософской утопии. Фантастический сюжет этой пьесы-сказки развертывается мечтаниями драматурга об идеальном обществе и новом человеке, поддержанными его оптимистическими натурфилософскими воззрениями. Оптимизм шекспировской "Бури" и оптимизм "Поэзии науки" восторженно воспринимается Диккенсом. И все же поддерживается и укрепляется этот его оптимизм верой в "дивные деяния Высшей Мудрости".

Для нашего современника, начавшего сознавать трагические последствия экологического кризиса, осведомленного о расширении озоновых дыр, все более чувствующего злоеющие силы безнравственности в науке и ее безнравственного использования, все более решительно борющегося с ядерным безумием, чарующая философская песнь Ариэля едва ли может звучать ободряюще и утешительно.

И все ж, перефразируя благодарное поэтическое слово одного из шекспировских героев, можно сказать: да будут благословенны те, кто побуждает человека осознать себя частицей цельного мироздания, устойчивого и вечно меняющегося, поддерживает и вдохновляет его жизнелюбие,

побуждает ценить отпущенное ему время и воспользоваться им в полноте своих сил и возможностей во благо жизни и на радость себе. "Ведь это — знак любви". А любовь в несовершенном бытии — такая радость, такая ценность...

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне и я во всем!..

«— Я всегда говорю, — передает мемуарист беседу с Толстым, — что произведение искусства или так хорошо, что меры для определения его достоинств нет, — это истинное искусство. Или же оно совсем скверно. Вот я счастлив, что нашел истинное произведение искусства. Я не могу читать без слез. Я его запомнил. Пойдите, я вам сейчас его скажу.

Лев Николаевич начал прерывающимся голосом:

Тени сизые смешались...

Я умирать буду, не забуду того впечатления, которое произвел на меня в этот раз Лев Николаевич. Он лежал на спине, судорожно сжимая пальцами край одеяла и тщетно стараясь удержать душившие его слезы. Несколько раз он прерывал и начинал сызнава. Но наконец, когда он произнес конец первой строфы: "Все во мне, и я во всем", голос его оборвался». «Лев Николаевич, — добавляет мемуарист, — прочел тютчевские "Сумерки" тихим, прерывающимся голосом, почти шепотом, задыхаясь и обливаясь слезами»⁶.

Видно, как последовательно проявляется натура Толстого, начиная от цельного взгляда на "истинное искусство"

⁶ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 57.

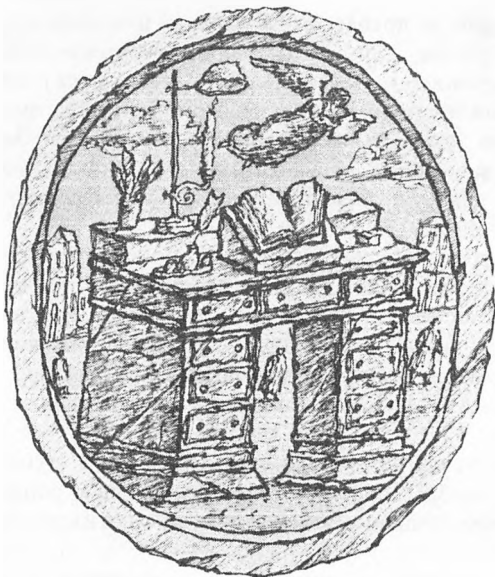
и кончая мыслью стихов, которые Толстой привел в пример такого искусства. Это мысль об органическом единстве его, человека, с мирозданием. Великий писатель оказывается и человеком-гигантом, обладающим совершенно исключительной жизненной силой.

Поэзия науки, науки истинной, и для нас сохраняет свою силу и свое очарование.

”Главная цель книги мистера Ханта и заключается в том, чтобы показать как можно яснее ту щедрую поэтическую компенсацию, которую Наука предлагает нам взамен всего, что она у нас отняла. Он превосходно владеет материалом и в совершенстве достигает желаемого. Можно пожаловаться только на некоторое многословие, и порой мы предпочли бы, чтобы с нами говорили более простым языком”.

Замечания Диккенса следует учесть всем, кто пишет и будет писать о поэзии науки. Но не следует ограничиваться лишь компенсационным ее значением. Наука — торжество объективной мысли, в этом ее гуманистический пафос, а этой мысли так не хватает человечеству, и она так необходима ему не только для его победного продвижения в будущее, но и для его выживания. И для утверждения его достоинства и величия в цельном мироздании.





СЖАТЬ И ОЖИВИТЬ (методика правки)

Диккенс правил рукописи основательно, его редакторское перо было деятельным, решительным и неустанным, оно стремительно двигалось по тексту и нередко вносило в него значительные перемены. При всей стремительности этого пера его движение не было произвольным. Оно подчинялось осмысленной редакторской задаче и последовательной методике. Начальным стремлением Диккенса-редактора было **сжать** и **оживить** рукопись. Сжать означало сократить — выбросить малые и большие куски текста. Такая правка в нашей редакторской методике получила название правки-сокращения. Диккенс делал текстовые

сокращения не потому только, что те или иные куски текста были плохи — по смыслу или выражению, — он выпускал и хорошие его части. Жертвуя хорошими и даже очень хорошими частями текста, Диккенс руководствовался намерением "сделать так, чтобы содержание как можно более отвечало теме". Ничего лишнего — таков был редакторский девиз и важный редакционно-методический принцип Диккенса.

Характер и объем сокращений, производимых Диккенсом, были обусловлены не только его стремлением как можно естественнее и плотнее соединить содержание с темой, но и видом публикации — публикации журнальной, и положением конкретного материала в составе журнального номера — в числе материалов еженедельника "Домашнее чтение".

К Диккенсу поступила статья о лечении душевнобольных. Он выбрал время, чтобы обстоятельно ознакомиться с нею, внимательно прочитал ее и во многих местах сделал пометы.

"Мои пометки, — писал он, — относятся не к общим достоинствам или недостаткам этой статьи, а лишь к соображениям о ее пригодности для помещения в моем журнале.

По изложению самого материала рукопись слишком длинна. Если бы мы стали разрабатывать каждый вопрос таким образом, то не смогли бы даже сверстать номер. Статья слишком дидактична, и изложение местами ведется вокруг да около, вместо того чтобы прямо подойти к существу дела. Напечатанная в таком виде, она может заинтересовать лишь немногих из очень большого числа читателей и наверняка скажется отрицательно на номере, в котором появится. Я считаю, что ее можно сократить по крайней мере на треть, и тогда она послужит своей цели гораздо лучше, чем в несокращенном виде.

Я был бы рад принять ее и сократить, не нанеся ущерба

никаким принципиальным положениям автора, если бы имел на то санкцию. Но поскольку ее нет и помня, что автор был не вполне удовлетворен в аналогичном случае, имевшем место ранее, я предпочитаю не прикасаться к ней и предоставить ему возможность забрать ее в нетронutom виде, если он этого пожелает. Вступать в дискуссию по таким частным вопросам совершенно невозможно — это поглотило бы у меня всю жизнь, даже если бы я не занимался ничем другим. Я могу ответить на доверие автора лишь искренним желанием полностью оправдать его, если он предоставит мне полную свободу действий. Если же нет, я предпочту без всякого конфликта отклонить ее, хотя и очень заинтересован в таком материале и вполне понимаю требование автора считаться с ним”.

Это письмо содержит несколько положений принципиального свойства. Диккенс руководствовался ими в своей издательской и редакторской практике.

Проблема взаимоотношений редактора и автора — проблема сложная, и ее опрометчивое решение, как показывает многовековая практика, нередко сопровождается психологическими травмами и деловыми просчетами. Повседневно решая эту проблему, Диккенс исходит из четкой установки и действует решительно. Принципиальные положения автора, как и манера их изложения, ее индивидуальные свойства, если они очевидны, не должны от редакторской правки понести ущерба. Вместе с тем Диккенс рассчитывает на доверие автора и требует полной свободы действий, не считая для себя возможным входить в конфликт по частным вопросам. В конечном счете редактор отвечает за журнальное издание и каждый его номер.

Сжатие рукописи уже само по себе способствует, должно способствовать ее оживлению. За исключением тех случаев, когда раскрытие темы в ее полноте требует не сокращения, а расширения текста, пополнения содержания. Подобные случаи отнюдь не редки и заслуживают присталь-

ного внимания и редактора и рецензента. Диккенс, например, огорчился тем, что сжал свою повесть "Битва жизни". "Я страшно жалею, — писал он Бульверу Литтону, — что использовал эту тему в такой краткой вещи".

Оживить значило для Диккенса сделать рукопись занимательной и способной воздействовать на чувства и воображение читателя. С этой целью он использует совокупность приемов правки — лексическую, стилистическую, композиционную. Под его пером вялый текст приобретал энергию, сухой — сочность и живость, бледный, анемичный — выразительность.

Пожалуй, ни одна рукопись, к которой прикасается редакторское перо Диккенса, не выходит от него без тщательной и дотошной лексической правки. Просматривая рукопись после авторских исправлений, сделанных с учетом редакторских замечаний, Диккенс не только проверяет, что и как исправлено, но еще и еще раз вглядывается в текст. Вот одно из характерных его писем к автору:

«Поправки, внесенные Вами в рукопись, которую я Вам возвращаю, на мой взгляд, весьма удачны. Я больше не имею возражений и прочитал ее с большим удовольствием.

Надеюсь, что Вы не сочтете меня чрезмерно придирчивым, если я предложу Вам заменить слово "крик" на стр. 5 "стоном", "вздохом" или "ропотом", — на мой взгляд, это больше вяжется с духом Вашего сочинения. На стр. 7 "запачканный" — не совсем удачно. Лучше бы "запятнанный". И я, возвращаясь к стр. 5 еще раз, хотел бы видеть что-нибудь вроде "добрая женщина" вместо "эй, женщина", когда он обращается к няне. Впрочем, это целиком дело вкуса.

По-моему, больше ничего менять не надо, и я буду счастлив получить от Вас переписанный экземпляр, как только Вам будет угодно доставить его мне»

Многие страницы рукописей, отредактированных Диккенсом, пестрят от лексической правки. Редактор оживляет

текст, зачеркивая лишние, по его мнению, определения, или заменяет слова с учетом "духа произведения".

В каждом случае правки текста Диккенс учитывал объективную основу задачи оживления рукописи, исходил не только из личного творческого опыта, взгляда и вкуса. Он учитывал жанр произведения, его специфические свойства, манеру письма и особенность их восприятия читателем. Так, анализируя присланные ему юмористические заметки, написанные в жанре путевого дневника, Диккенс как их основной недостаток отметил "избыток остроумия".

"Создается впечатление, — пишет он, — какого-то постоянного усилия, которое наносит удар в самое сердце повествования, утомляя читателя не тем, что сказано, а тем, как все это сказано. Этот недостаток — один из самых распространенных в мире... Но тем не менее к нему не следует относиться легко... Конечно, легкость и живость — очаровательные качества, неотделимые от заметок о веселом путешествии, однако читатель должен почувствовать не только юмор автора, но и его доброжелательное отношение ко многим и многим вещам. Оно может быть выражено всего одним словом, иногда может быть достаточно намека, но без этого маленького качества никакой юмор невозможен".

Без магического "чуть-чуть" нет искусства, без "маленького качества" благожелательности нет юмора. Как важно, просто необходимо, редактору знать и понимать существенные свойства искусства и объективную форму их проявления, не только понимать, но и чувствовать.

Благожелательность Диккенса, которую он проявляет в своем юморе и которую считает существенным свойством юмора, — благожелательность демократической природы. Автор путевых юмористических заметок не сознает значения этого свойства, он, по словам Диккенса, "слишком ко многому снисходит покровительственно и свысока,

тогда как малейшее проявление участия, например, к самым простым и необразованным крестьянам или теплоты к некрасивой горничной, у которой блестело лицо, потому что она его чем-то намазала, желая произвести приятное впечатление, сразу бы изменило все. Но чтобы почувствовать эту разницу, автор должен попытаться писать иначе. Вряд ли в душе читателя найдет отклик добросовестный пересказ, сделанный равнодушным человеком, или описание, где прежде всего бросается в глаза желание автора продемонстрировать свои собственные прекрасные чувства. Зато как бывает приятно, когда все, о чем он пишет, проникнуто живым, искренним чувством! В этом как раз и заключается разница между шутивным отношением и жестокостью. И снова я должен повторить — особенно для молодых писателей: ради всего святого, никогда не пишите ни о чем снисходительно! Откажитесь от манеры, показывающей всем, как умны вы сами и какие чудачки все остальные. Все что угодно, только не это". И в заключение: "Нужно... чтобы не только автор, но и читатель почувствовал мягкий, здоровый юмор и благожелательность" в его веселье.

Слово "здоровый" вполне применимо к юмору самого Диккенса, к его взгляду на мир и к его редакторским замечаниям и рецензентской оценке многих поступавших к нему рукописей как известных, так и начинающих авторов.

"Существенная форма духа — это радость..." — писал Маркс¹.

Диккенс, особенно автор "Пиквикского клуба", и Диккенс-редактор, как правило, убежденно и увлеченно выражает эту существенную форму здорового духа и возбуждает его у читателя и автора.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 6.



ЖУРНАЛ "ИДЕТ"

*...Мне слишком дороги честь,
принципы и правда...*

Чарльз Диккенс

Читатель принял "Домашнее чтение", журнал шел хорошо, интерес к нему возрастал. Энергичные целенаправленные усилия главного редактора обеспечивали и развивали его жизнеспособность. Устойчивый интерес к журналу в немалой степени возбуждали серийные материалы, разносторонне, остро и аргументированно обсуждавшие проблемы, имеющие общенациональное значение. В их числе — серия статей, посвященных народному образованию

и уровню образованности английского народа. Эта проблема давно тревожила и волновала Диккенса.

В 1839 году отдельным изданием вышел роман Диккенса "Жизнь и приключения Николаса Никльби". По свидетельству автора, он начал писать его спустя несколько месяцев после выхода в свет своего первого романа "Посмертные записки Пиквикского клуба". В новой книге он решил показать, что в неприкрытой реальности представляют собой частные школы-интернаты в Йоркшире, где они получили широкое распространение. Первое представление об этих школах он получил, когда "был довольно болезненным ребенком", и оно "было как-то связано с гноящимся нарывом, с которым вернулся домой какой-то мальчик, потому что его йоркширский наставник, философ и друг, вскрыл нарыв перочинным ножом, запачканным чернилами". "Как бы ни создалось это представление, — вспоминал Диккенс, — оно не покидало меня никогда. Я иногда интересовался йоркширскими школами, впоследствии много раз получал о них новые сведения и, наконец, приобретя читателей, решил написать о них". Он съездил в Йоркшир и нашел возможность, не раскрывая своего имени, уже получившего широкую известность, лично увидеть йоркширские питомники начального образования и воспитания. В предисловии к роману он написал:

"Частные школы долгое время являлись знаменательным примером того, сколь чудовищно пренебрегают в Англии воспитанием и как небрежно относятся к воспитанию государство, — к выращиванию добрых или плохих граждан, несчастных или счастливых людей. Любой человек, доказавший свою непригодность к какой-либо другой профессии, имел право без экзамена и без проверки знаний открыть школу в любом месте..., а школьные учителя, как правило, были болванами и мошенниками, которые, естественно, должны были множиться и процветать при таких

обстоятельствах, причем йоркширские учителя занимали самую низшую и самую гнилую перекладину лестницы. Люди, промышлявшие скупостью, равнодушием или тупостью родителей и беспомощностью детей, люди невежественные, корыстные, жестокие, которым вряд ли хоть один рассудительный человек поручил бы уход за лошадью или собакой, — эти люди послужили достойным краеугольным камнем сооружения, которое при всей существующей нелепости и великолепном высокомерном *laissez-aller* (равнодушии. — *М.У.*) вряд ли имело себе подобное в мире”.

В главе четвертой романа перед читателями собственной персоной предстает мистер Уэкфорд Сквирс — делец на ниве просвещения и воспитания, средоточие дяляческой наглости и лицемерия. В Лондоне, ”в самом деловом и оживленном его центре”, ”неподалеку от тюрьмы”, в ”кофейне” читатель может наблюдать, как мистер Сквирс вербует себе питомцев и дает примеры нравственного воспитания. А в главе восьмой вместе с героем романа Николасом Никльби может переехать в Йоркшир и ознакомиться с внутренним распорядком школы мистера Сквирса и практикуемой в ней системе обучения в сочетании с трудовым воспитанием. Маленькая иллюстрация:

”Сквирс: — Лошадь есть квадрупед, а квадрупед по-латыни означает — скотина, что известно всякому, кто изучал грамматику, иначе какая была бы польза от грамматики?

— Да, в самом деле, какая? — рассеянно отозвался Николас.

— Раз ты в этом усовершенствовался, — продолжал Сквирс, обращаясь к мальчику, — ступай и присмотри за моей лошадью и хорошенько ее вычисти, а то я тебя вычищу. Остальные ученики этого класса пусть накачивают воду, пока их не остановят, потому что завтра день стирки и котлы должны быть наполнены”.

Николас Никльби присутствует в классе в качестве помощника учителя, приобщаясь к учебному процессу

в школе мистера Сквирса, куда его спровадил дядя Ральф Никльби — ”хитрый скряга с холодной кровью”.

16 сентября 1843 года Чарльз Диккенс обращается к редактору влиятельного консервативного журнала ”Эдинбургское обозрение” с предложением написать статью на тему: «Подойдет ли для журнала решительное выступление против системы образования, строящейся исключительно на положениях англиканской церкви? Если да, то я был бы рад показать, почему ее катехизис никак не может побороть царящее ныне невежество и почему лишь система, строящаяся на самой широкой веротерпимости, может соответствовать нуждам и пониманию опасных классов общества. Только самый широкий подход к решению этого вопроса совместим с моими взглядами на образование. Взавшись за эту тему, я мог бы попутно описать благотворительные учебные заведения — так называемые ”школы для нищих”, которые сейчас появились в Лондоне, а также тюремные школы и вскрыть вопиющее невежество, царящее в подобных местах. Все это может составить весьма острую картину, особенно если учесть, что в настоящее время все усилия направлены на сбор средств для поддержания только церковного образования. Я мог бы показать, как самая природа этих людей, обреченных на нищету, забытых обществом, восстает даже против простейшей религии, так что научить их хотя бы в самой общей форме различать добро и зло значило бы разрешить труднейшую задачу, ради которой следует оставить все распри из-за формы и таинств. Не будет ли это слишком остро для ”Обозрения”?»

По-видимому, предложение Диккенса показалось ”Обозрению” слишком острым, во всяком случае, его статья на обозначенную им тему в журнале не появилась.

В четвертом выпуске ”Домашнего чтения”, 20 апреля 1850 года, Диккенс поместил статью Уиллса ”Школьный учитель в Англии и за ее пределами”.

Может показаться неожиданным утверждение автора статьи, что в Англии, самой мощной и богатой колониальной державе, "владычице морей", состояние начального образования и элементарной образованности низших классов в середине прошлого столетия оказывается плачевным в сравнении с положением начального образования тех же классов в других европейских странах. Но автор утверждает, что именно такое сравнение и делает особенно очевидным "прискорбные недостатки начального образования" в его стране.

Во всей Северной Европе, включая Шотландию, Францию, Бельгию, по мнению Уиллса, начальное образование "находится в плачевном состоянии", но в Англии оно гораздо более плачевно. В Англии и Уэлсе около "8 000 000 человек не умеют ни читать, ни писать, а это почти четверть всего населения..." Расчет Уиллса нуждается в уточнении. В 1850 году численность населения Англии и Уэлса составляла 17 766 000 человек, согласно Синей книге, выпущенной в 1859 г. и озаглавленной "Краткий статистический обзор Соединенного королевства за каждый из последних 15 лет с 1844 по 1858 год". Статистические таблицы из этой книги приводит Карл Маркс в статье "Население, преступность и пауперизм"¹. Следовательно, 8 000 000 человек, не умеющих ни читать, ни писать, это не "почти четверть", а почти половина всего населения. Такого, надо думать, было положение с начальной образованностью в Англии и Уэлсе. "...Из числа детей от пяти до четырнадцати лет, — продолжает автор, — более половины не посещают учебных заведений... Куда мы ни посмотрим, невежество смотрит нам в лицо, и не всегда оно следствие нищеты... Мрачная тень невежества покрывает нас". Невежество, особенно в сельской местности, делает характерное заключение Уиллс, «опровергает наше ежечасное хвастовство "интел-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. Т. 13. С. 513.

лектуальным развитием”. Словом: чем больше кричат об успехах, тем хуже положение».

”Невежественный человек не сознает своего невежества — это общее правило”. Это правило относится не только к неграмотным и малограмотным. Оно распространяется на людей разной степени образованности, поскольку свидетельство об образовании еще не есть абсолютная гарантия от невежества. Невежественный человек не сознает, каким способом и в какой мере невежество воздействует на жизнь общества и общественное сознание, на его нравственность и его пороки.

Диккенса волновала и заботила проблема образования и не только в рамках этого общественного института, хотя он неоднократно с гражданской страстью и с фактами в руках критиковал систему национального образования в Англии, точнее сказать, отсутствие такой системы. Для Диккенса образование — важная составная часть общей культуры и критерий цивилизованности общества. Образование, его система должны быть заняты подготовкой человека к общественно полезному труду. Государство пренебрегает образованием; отсутствие, непригодность или недостаток его усилий в решении проблемы национального образования пытается возместить филантропия. Диккенс, не склонный обольщаться филантропией, поддержал ее усилия, когда за счет благотворительности были созданы бесплатные ”Школы для нищих”, или, как их еще называли, ”Школы для оборванцев”.

«Само название этих школ, — писал Диккенс в статье ”Преступность и образование” после того, как посетил одну из таких школ, — ясно говорит о их цели. Те, кто слишком оборван, несчастен, грязен и нищ, чтобы пойти куда-нибудь еще, кого не примут ни в одну благотворительную школу и кого прогонят от дверей церкви, приглашаются войти сюда, где их ждут благородные люди, готовые чему-то научить их, посочувствовать им, наставить их

на благой путь, протянуть руку помощи, не похожую на железную руку закона, умеющую только карать».

Школа, которую посетил Диккенс, "состояла, — как он пишет, — из двух или трех (не помню точно) убогих комнатушек на верхнем этаже убогого домика. В лучшей из них занимался женский класс, постигавший начатки чтения и письма; и хотя среди учениц было много несчастных, давно погрязших в пороке, все они вели себя тихо и слушали своих наставников с видимым вниманием и даже интересом. Хотя комната эта производила скорее грустное впечатление, — иначе и быть не могло! — в ней все же чувствовалось что-то ободряющее". Иное впечатление произвел на Диккенса мужской класс: "В узкой задней комнатушке с низким потолком, где занимались подростки, стояла страшная, почти непереносимая духота. Но это физическое неудобство скоро забывалось, — настолько угнетающей была нравственная атмосфера. На скамье, освещенной прилепленными к стене свечами, сидели сгрудившиеся ученики всех возрастов, от несмышленных мальчишек до почти взрослых юношей; продавцы фруктов, зелени, серных спичек, кремней, бродяги, ночующие под арками мостов, молодые воры и нищие. В них нельзя было заметить никаких признаков, обычно присущих юности: вместо открытых, наивных, приятных молодых лиц — низколобые, злобные, хитрые, порочные физиономии. Это была юность, лишенная какой бы то ни было помощи, кроме помощи такой школы, обреченная на скорую гибель и невыразимо невежественная!"

Как и во многих других случаях, изучая условия, образ жизни и духовный облик обездоленного люда, Диккенс анализирует жестокие факты, обобщает, делает выводы и не остается безучастным к вопиющим проявлениям социальной несправедливости.

«Эта "Школа для нищих", — продолжает он свой рассказ, — еще раз и по-новому показала мне, с каким ужасающим

равнодушием бросает государство на произвол судьбы тех, кого оно только наказывает, хотя с большей легкостью и меньшими расходами могло бы вырвать из тьмы невежества и спасти; мысль об этом и о том, что мне довелось увидеть в самом сердце Лондона, не давала мне покоя и в конце концов заставила меня сделать попытку обратить внимание правительства на эти заведения: в моей душе таилась слабая надежда, что важность вопроса перевесит религиозные соображения — совет епископов, вероятно, нашел бы способ уладить это затруднение после того, как школам была бы предоставлена хотя бы небольшая субсидия. Я попытался — и по сей день не получил никакого ответа”.

Отнюдь не склонный приукрашивать состояние ”Школ для нищих” или преувеличивать их значение в борьбе с невежеством, Диккенс видит в них, хоть малую, все же надежду.

«У меня нет намерения хвалить систему, которой следуют ”Школы для нищих”, — заключает свои наблюдения Диккенс, — она, разумеется, еще очень несовершенна, если вообще можно говорить о какой-то системе. Лично мне не нравится то, чему — насколько я могу судить — там учат: ученики получают слишком много богословских тонкостей, непосильных для умов, не подготовленных к их восприятию. Однако я сам плохо исполнил бы тот долг, о котором хочу напомнить другим, если бы позволил, чтобы мои сомнения помешали мне воздать должное учителям школ или помочь им всеми скудными средствами, находящимися в моем распоряжении. Я не хочу касаться никаких щекотливых тем. Я просто обращаюсь к тем, кто щедро жертвует на построение храмов, с просьбой подумать и о ”Школах для нищих”, посмотреть, нельзя ли уделить для них какую-то долю этих щедрот; понять и принять необходимость начинать с самого начала; самим разобраться, где нужно помочь христианской религии и подкрепить ее заповеди делом; и принять решение,

опираясь не на теоретические рассуждения или чужие слова, а самим посетить тюрьмы и школы для нищих и составить собственное мнение. То, что они увидят, возмутит их, опечалит, внушит отвращение, но, что бы они ни увидели, это и в тысячную долю не будет столь печальным, возмутительным и отталкивающим, как сохранение хотя бы на год того положения вещей, которое длится уже много десятков лет».

Опираясь на реальные факты и статистические данные, Диккенс ставит преступность в прямую связь с невежеством. Статью "Невежество и преступность", написанную еще до появления "Домашнего чтения", он и начинает с констатации этой зависимости: "Правительство недавно опубликовало весьма замечательный документ, наводящий на интересные размышления и содержащий много важных доказательств тесной связи преступности и невежества". Одно из важных и действенных средств против преступности Диккенс видел в образовании, понимаемом не ограниченно и упрощенно как случайное обретение кое-каких навыков в чтении и письме. "Несомненно, — писал он, — давным-давно устарело представление о том, что образование для народа исчерпывается умением, спотыкаясь, читать слова — букву за буквой и слог за слогом, подобно дрессированной свинье, — или выводить кривые палочки и крючочки с наклоном вправо. Давно пора с корнем вырвать самодовольную уверенность в том, что бессмысленная долбежка катехизиса и заповедей снабдит бедных паломников достаточно прочными подметками, чтобы миновать Трясину Уныния, достаточно крепким панцирем, чтобы выдержать натиск Великанов Срази-Добро и Отчаяние, и доставит их в подобие парламентского поезда для пассажиров третьего класса прямо к дивным Вратам Града. Если эту уверенность не истребить, она повергнет всю страну во мрак. Бок о бок с Преступлением, Болезнями и Нищетой по Англии бродит Невежество, оно всегда рядом с ними. Этот союз столь же обязателен, как союз Ночи и Тьмы".

Сказав это, сделав мрачный вывод, опрокидывающий широко распространенные успокоенность и самодовольство, Диккенс был готов, в поисках улучшения положения, пусть малого, только бы реального, осязаемого, ограничить свои требования и надежды и энергично поддержать развитие уже существовавшей формы обретения и распространения ремесленных знаний и навыков и нравственного воспитания.

От «позорной опасности, — писал Диккенс, преодолевая состояние удрученности, — которая грозит нам в девятнадцатом столетии от Рождества Господня, спасти нас могут только ремесленные школы, где книги давали бы полезные знания, подчеркнуто практические и легко применимые к повседневным занятиям и обязанностям, и воспитывали бы уважение к порядку, чистоплотность, аккуратность и бережливость, школы, где высшие уроки Нового завета были бы зданием, возведенным на этом прочном фундаменте, а не накромянными кусочками, неудобопонятными и вызывающими лишь скуку, лень и раздражение, ибо, когда Евангелие превращается в истрепанный сборник пошлых прописей, хуже этого трудно что-либо придумать. Да, спасти нас могут только такие школы, проникающие на самое дно общества, чтобы очистить его. Своим девизом они могут сделать слова Мора: "Пусть государство предупреждает злодеяния и уничтожает поводы к нарушению законов заботами о благе своих подданных, а не смотрит равнодушно, как количество преступлений все возрастает, чтобы затем карать за них"».

Статьи "Домашнего чтения", посвященные образованию, затрагивают разные его аспекты, в том числе состояние образованности и образования в Англии, действующие школы, характер обучения в них, отношение к образованию государства. Особый интерес представляет статья "О школе", опубликованная 21 января 1854 года. В этой

статье затронуты вопросы: какой должна быть школа, каким должен быть учитель, какими должны быть отношения между учителем и учениками, т.е. вопросы школьного образования, актуальные для всех времен и всех народов, в том числе и для современной советской школы. В статье выдвинуты четыре основных принципа, или, как в ней сказано, четыре опоры. Исходные положения статьи и смысл "опоры первой" суть следующие:

"Нет метода обучения, который можно было бы назвать универсальным. Есть совокупность правильных принципов, а способы их воплощения — многие тысячи".

Учитель не абстракция, и его нельзя подчинять схеме. Учитель должен позаботиться о том, чтобы в полноте раскрыть себя в профессиональной деятельности, раскрыть лучшие свои задатки, возможности своей индивидуальности. Он сам должен "определить для себя систему, способную выразить его самого. Систему, которая оживлялась бы его сердцем и умом, пульсировала бы его пульсом, дышала бы его дыханием — словом, была бы живой".

"Опора вторая. Люди отличаются и должны отличаться друг от друга, так же должны отличаться учителя и школы. Учитель не может быть хорошим, если у него нет характера; его индивидуальность должна быть четко выражена. Разумеется, это должен быть человек цельный, неспособный терпеть подлость или низость и пуще всего ненавидящий ложь. Учительский труд для хорошего учителя — удовольствие, он любит детей, не глядит на них свысока и верит в добрый дух детства. Он должен уважать ребенка, без чувства уважения к ученику он не сможет учить его, разве что будет способен вдолбить ему в голову какую-то сумму фактов. Для того, чтобы учитель был хорошим, существенно также, чтобы он не был нудным. Дети так уж устроены, что не склонны терпеливо переносить скуку. Требуется также, чтобы учитель не был обделен воображением, иначе он не сможет удовлетворить жажду детского воображения и развивать его.

Существенно, далее, чтобы учитель глубоко чувствовал значительность своего служения, не заискивал перед родителем, кто бы он ни был, и не ставил свой труд в зависимость от меры оплаты, — никакими деньгами нельзя по достоинству оценить учительский труд...

К своему знанию древних языков учитель должен добавить знание, по меньшей мере, двух новых; он должен уметь объяснять и сделать доступным пониманию учеников математические рассуждения; он должен изучать сам и быть в состоянии преподавать историю мира в целом. Он должен быть хорошо начитан, знать книги о путешествиях и иметь основательное элементарное знание всего круга наук. Он должен быть хорошо начитан в литературе нескольких стран, литературе прошлых времен и современной. Он должен изучать политические и социальные движения, знать, что происходит вокруг него, и в своих учебных занятиях использовать даже новости текущего дня. Он должен обладать способностью изученное им наглядно подчинять решению больших и малых жизненных задач, показывая детям, как надо думать и как усваивать и применять получаемые ими знания в их повседневном труде. Все это, вероятно, непосильно одному человеку, но это под силу одному человеку и библиотеке. Подлинная ширина и глубина обучения должны поддерживаться постоянным и привычным пополнением знаний... Хороший учитель должен посвятить себя своей работе; если ему хочется удовольствий и волнующих переживаний, он должен найти их в классе и в кабинете. Только в том случае, когда его уроки ему самому доставляют большое удовольствие, они способны доставить какое-то удовольствие и его ученикам”.

”Опора третья”. В этом разделе статьи речь идет о ребенке-ученике.

”Нет такого изъяна в характере мальчика или девочки, который нельзя было бы устранить или сделать безвред-

ным, если установить с этим мальчиком или девочкой верные отношения...

Неправильные отношения в семье препятствуют добрым отношениям в школе, и для одного или двух поколений эти трудности будут мешать функционировать лучшим системам школьного образования. Детям и юношам, однако, присущи такие духовные свойства, что если через них обратиться с добросердечным призывом, то, несомненно, можно получить и добросердечный отклик. Дети добры...”

”Опора четвертая. Поскольку не существует такой вещи, как универсальный способ обучения, пригодный для всех учителей; поскольку школа, для которой метод обучения некая абстракция, — мертвая школа...

Одно из моих соображений сводится к следующему: если у детей можно возбудить подлинный интерес к занятиям, — а его можно возбудить, когда с ними ведут себя искренно и учитывают их склонности, то работа образования может осуществляться с полным исключением какой бы то ни было формы наказания”.

Как можно видеть, статья ”О школе” написана в традициях передовой педагогической мысли и творческого педагогического опыта и представляет вполне актуальный интерес. Обсуждая очень важную для нашего общества школьную реформу, мы напрасно забываем об этих традициях далекого от нас времени. Нередко нам кажется совершенной новинкой то, что уже давно найдено и испытано. С тех пор и педагогика и психология обогатились новыми знаниями, их обязательно надо учитывать, но отнюдь не лишне помнить и о том хорошем, что было в прошлом, а оно было, и этот материал полезно подключить к дискуссии о новой школе. Конечно, требования к учителю, сформулированные в диккенсовском журнале, очень высоки и даже в чем-то чрезмерны. Вместе с тем в статье не сказано о необходимости совершенного знания учителем родного языка. Надо полагать, что автор считал это само собой разу-

меющимся. Как бы то ни было, сформулированные им требования в своей сути — энергичный призыв и заманчивая перспектива, нравственный стимул и профессиональный аргумент.

Несомненный интерес представляют публикации "Домашнего чтения", посвященные русской литературе. Можно с большой степенью уверенности утверждать, что русская литература привлекла внимание этого журнала прежде всего и главным образом как наглядный материал для характеристики условий жизни в России — быта, нравов, устроений.

Произведения русской литературы в английском переводе были редким явлением, а интерес к ним возрастал, о чем свидетельствует, в частности, появление в конце тридцатых годов английской "Истории русской литературы" с биографическим словарем русских писателей, хотя эта "История" не самостоятельное исследование, а переделка "Истории русской литературы" Н.Греча. В те же тридцатые годы информированный журнал "Форин кюортерли ревью" отмечал с сожалением, что русская прозаическая литература не содержит картин повседневной русской жизни. Именно этот аспект интереса к русской литературе и оказался характерным для журнала "Домашнее чтение", особенно с началом Крымской войны. И не только "Домашнего чтения", но и других английских журналов, которые обратились теперь к русской повествовательной литературе, в то время как ранее их интересовала по преимуществу русская поэзия. До 50-х годов Пушкин был известен в Англии как поэт, в 1856 году появился перевод его "Пиковой дамы". В 1853 году вышел первый перевод "Героя нашего времени" Лермонтова, вышел без имени автора и под характерным названием: "Очерки из русской жизни на Кавказе, сочиненные русскими, много лет находившимися среди разных горских племен". В следующем году появилась книга "Домашняя жизнь в России", выз-

вавшая резкие критические суждения. Анонимный автор совершил подлог. Оказалось, что эта книга — перевод, и весьма плохой, "Мертвых душ" Гоголя.

Первый русский материал под названием "Молодая Россия" появился в "Домашнем чтении" 8 июня 1850 года. Это была критическая статья, посвященная знаменитому в свое время "Тарантасу" графа Владимира Александровича Соллогуба. "Тарантас" вышел в Петербурге в 1845 году. Он обратил на себя внимание и читателя и критики, и не только русской. В 1847 году он появился в немецком, а в 1850 году в английском переводе под заглавием "Тарантас, путевые впечатления Молодой России" (The Tarantas. The Travelling Impressions of Young Russia).

Интонацию и основную мысль критической статьи "Молодая Россия" поясняет ее зачин:

«В последние годы, изумляя публику, заявили о себе определенные социальные теории — под наименованием и со значением "молодая". Молодая Франция, Молодая Германия и Молодая Англия уже имели на своей улице праздник и, постарев и вследствие этого став мудрее, умолкли. В подтверждение, можно сказать, естественного закона, который гласит, что лишь тогда, когда мода забывается там, где она возникла, — на Западе, — она достигает России, которая ровно на столетие, или около того, отстает от остального континента. Только недавно поэтому мы услышали о "Молодой России"... Основные принципы всех этих национальных молодых одинаковы... Возвращение молодости — их цель, средние века — их девиз».

В двадцатых годах прошлого века "Молодая Англия" — группа молодых английских консерваторов во главе с Дизраели — провозгласила задачу обновления национальной жизни под руководством аристократии ради общего блага.

В книге В.А.Соллогуба, написанной в форме путевых записок, путевых очерков, "путевых впечатлений", как сказано в английском переводе ее заглавия, выразителем

устремлений молодой, точнее юной, России выступает молодой аристократ Иван Васильевич. От интереса к современному Западу он круто повернул к Древней Руси и славянофильству. Второе главное лицо книги – Василий Иванович, помещик-крепостник.

Вот как в "Тарантасе", в первой главе под названием "Встреча", представлен Иван Васильевич: "Достойный представитель юной России, Иван Васильевич объездил всю Европу, вникая в политическую болтовню перемещанных сословий, приглядываясь к мелким страстям, прикрытым громкими именами общей пользы, свободы и просвещения, он понял, велика и прекрасна во многом его отчизна, и с того времени загорелась в нем жаркая, хотя и бессознательная любовь к родине, и с того времени он начал гордиться перед собой и перед целым светом тем, что он родился русским человеком". Иван Васильевич воодушевился и вознамерился изучать свою родину... в отношении ее древности и в отношении ее народности. Он решил путешествовать и писать путевые впечатления, "не мудрствуя лукаво, а придерживаясь только правды, одной правды".

Критическая статья, или очерк, "Молодая Россия" помимо общих вводных рассуждений на эту тему содержит перевод отрывков из трех глав "Тарантаса": V "Гостиница", VI "Губернский город" и XIV "Купцы", изложение некоторых эпизодов и пояснения.

Из главы "Гостиница" дан небольшой отрывок, существенный для развития сюжета и характеристики Ивана Васильевича:

"Поскорее бы приехать во Владимир: Владимиром могу я прекрасно начать свои путевые впечатления, Владимир древний город. В нем-то отыскать, верно, всего лучше источник нашего народного православного быта. Я вам уже говорил, Василий Иванович, что я... и не я один, а нас много, мы хотим выпутаться из гнусного просвещения Запада и выдумать самобытное просвещение Востока".

В главе "Губернский город" "Иван Васильевич отправился отыскивать древнюю Русь. Ревностный отчизнолюбец, он желал, как читатель уже знает, отодвинуть снова свою родину в допетровскую старину и начертать ей новый путь для народного преобразования. Ему это казалось совершенно возможным, во-первых, потому, что несколько приятелей его были одинакового с ним мнения; во-вторых, потому что он России не знал вовсе".

Переводу отрывка из этой главы предшествует пояснение: «После серии приключений, которые, однако, не снабдили его хотя бы одним впечатлением для его записной книжки, они (Иван Васильевич и Василий Иванович. — М.У.) прибыли во Владимир, главный город губернии или "губернаторства". Здесь младший из путешественников встретил приятеля, которому поведал свое намерение посетить все другие губернские города в целях "Молодой России". Ответ его друга был удручающим до последней степени:

— У нас все губернские города похожи друг на друга. Посмотри на один — все будешь знать!

— Быть не может!»

«"Молодая Россия", — сказано в журнале, — такая же нелепость, как и "Молодая Англия", но между ними есть и большая разница; эта разновидность несвоевременной молодости выражена серией парадоксов. Русский наших дней, это — русский времен ушедших. Он живет по установленному порядку — порядку деспотическому, древнему, как средние века; и этот порядок дает ему железный чекан, формирует его внешний вид, его дух, его поведение по одному шаблону, из поколения в поколение».

Заканчивается статья "Молодая Россия" рекомендацией непосредственно ознакомиться с "Тарантасом". «Для более подробного ознакомления с удобным экипажем, его седоками и их приключениями мы должны отослать нашего читателя к забавной маленькой книжке графа Соллогуба, которой он дал наименование "Тарантас"».

Статья "Молодая Россия", как можно видеть, содержит не только благожелательное отношение к "забавной" русской книжке, но и оттенок высокомерия по отношению к русским.

Английский перевод в целом передает смысл, дух и манеру подлинника. Однако в нем встречаются пропуски и неточности, особенно в тех случаях, когда требуется обозначить специфическую бытовую деталь. Например, в главе "Купцы" сказано: "Харчевня, как все харчевни, большая изба, крытая когда-то тесом, с большими воротами и сараем. У ворот кибитка с вздернутыми вверх оглоблями". В переводе опущены слова "крытая когда-то тесом, с большими воротами", вместо "и сараем" переведено "с обычным внешним строением", вместо "у ворот" — "у входа".

После длительного перерыва журнал "Домашнее чтение" снова обратился к русской литературе, на этот раз к И.С.Тургеневу, к его "Запискам охотника". Обратился не первым, а вслед за другими английскими изданиями. "Фрэзерс мэгэзин" уже поместил на своих страницах перевод отрывков из "Записок охотника", в том числе из рассказа "Бурмистр". В свою очередь и этот журнал, как можно думать, действовал не без влияния французской инициативы. В 1854 году "Записки охотника" вышли в Париже под названием "Мемуары русского дворянина", получив широкий отклик во французской печати. Шла Крымская война, и к "Запискам охотника" был проявлен не только пристальный, но и специфический интерес. Их оценили как достоверный источник знаний о царской России, военном противнике. "Фрэзерс мэгэзин" был последователен в этой оценке, что отразилось в наименовании английского перевода "Записок охотника" — "Фотографии русской жизни" и в характеристике изображения действительности: по словам журнала, Тургенев воспроизвел свои наблюдения "с живостью дагерротипа".

3 марта 1855 года журнал "Домашнее чтение" под необычным и неожиданным заголовком "Дети царя" напечатал перевод рассказа "Бурмистр". Переводу предпослана значительная по объему заметка, в которой, в частности, сказано, что книга г-на Тургенева производит неотразимое впечатление "правдой изображения", что и побудило журнал поместить на своих страницах несколько очерков из нее. В предваряющей перевод заметке уже нет той ноты высокомерия по отношению к русским, какая звучала в суждениях журнала о "Тарантасе" Соллогуба. Некоторые лица и картины "Записок охотника", сказано в журнале, позволяют почувствовать нити, связующие людей в общее братство, и побуждают нас "брататься с отдельными представителями даже враждебной нации. Иные же сцены просто поражают, заставляя нас воздеть кверху глаза и руки в изумлении, как это возможны столь чудовищные вещи в стране, которая торжественно объявляет себя выдающимся представителем истинного Христианства. Весь цикл картин, больших и малых, подтверждает до того существовавшее представление о варварской цивилизации, феодальной тирании, как и о многих случаях проявления личного достоинства, характеризующих большую нацию, которую гнетет, принуждает склонять голову главный враг всего мира Император Николай.

Хотя книга г-на Тургенева написана в форме, указывающей на весьма искусный способ ее построения (она состоит из двадцати двух глав, завершенных и самостоятельных, подобных очеркам, публикуемым на страницах нашего журнала; иногда эти главы содержат детальные описания и напоминают самые совершенные бальзаковские картины), при ее чтении, однако, создается впечатление, что слушаешь красноречивого импровизатора или краснокожего индейского оратора, а не вникаешь в произведение опытного писателя. Г-н Тургенев близок к природе, любит ее, любит скромным ее убором и часто таинственную

прелесть общения с нею передает с пылкой сердечностью, способной составить честь самому Одюбону (американский орнитолог. — М.У.); вместе с тем его социальное положение барина, или местного помещика, позволяет ему представить нам некоторые черты жизни русской аристократии с той же непринужденностью, с какой его спортсменство открывает перед ним быт деревенских хижин. Это писатель еще неопытный, неискушенный, он новичок; написанные им страницы, наудачу разбрасываемые время от времени по московским литературным журналам, привлекли внимание читателя правдой и свежестью. Соединенные вместе, они составили одну из тех смелых, общедоступных книг, которые выражают особенность народного чувства и пользуются успехом, находя доступ ко всем сердцам... национальным духом повеет, как только их возбудитель, соучастник и судья г-н Тургенев заговорит в момент своего примечательного визита к соседу”.

Далее следует полный перевод рассказа “Бурмистр”, выполненный умело и со знанием материала, но все же местами облегченный, главным образом при передаче слов и выражений, употребленных в переносном значении, и местных речений. Можно понять переводчика, представив себе, с какими трудностями перевода он столкнулся. В самом деле, как передать вполне понятное для русского читателя: “Ну, — промолвил Анпадист, — заест он его теперь, заест человека совсем”. В семнадцатитомном “Словаре современного русского языка” это высказывание послужило примером употребления глагола **заедать** в переносном значении: “Мучить дурным обращением, попреками, придирками, бранью и т.п.”. Как передать вопросительную частицу “неужто”, в том же словаре отмеченную: “устар. и простореч.”? Как передать не только точное значение этой частицы (“то же, что неужели”), но и свойственные ей оттенки просторечия и устарелость, и при этом сохранить доступность ее понимания?

Если рассказ "Бурмистр" напечатан в "Домашнем чтении" полностью, то "Льгов" — с большими сокращениями. В переводе, который предложен английскому читателю в качестве "иллюстрации социальных условий жизни России", исчез охотник Владимир с превратностями его судьбы, нет описания четырехугольной урны, на которую на толкнулся охотник Тургенев, рассматривая могилы на сельском кладбище, и на которой прочитал стихотворную эпитафию, начинающуюся словами: "Под камнем сим лежит французский эмигрант".

Трудно сказать, что побудило журнал произвести эти сокращения — недостаток места в номере или достаточность материала для "иллюстрации социальных условий жизни России", который содержит примечательные беседы с "господским рыболовом" "босоногим, оборванным и взьерошенным Сучком", повидавшим виды на своем веку. — Как же это ты рыболов, а лодка у тебя в такой неисправности? — Да в нашей реке и рыбы-то нету..."

При общей добротности и точности перевода рассказа "Льгов" и в нем заметно стремление переводчика порой отвлечься от конкретности описания. Например, у Тургенева сказано: "Льгов — большое степное село..." В переводе: "Льгов — большая деревня, расположенная вдали от всех средств сообщения".

Как и "Льгов", рассказ "Петр Петрович Каратаев" напечатан в "Домашнем чтении" с большими сокращениями. Переводу предпосланы краткие заметки. В них — ссылка на предшествующую публикацию из Тургенева, изложено начало рассказа и сказано, что те, кто ознакомится с ним, не зная русских порядков, придут в изумление. Этот рассказ побуждает "нас, свободных европейцев, задаться вопросом, доколе еще будет продолжаться рабство белого человека, когда даже черное рабство выходит из моды".

Примерно в это же время в мемуарах "Бълое и думы" (1852—1868) в шестой их части, названной "Англия",

Герцен писал: "Англия велика и сносна *только* при полнейшем сохранении своих прав и свобод, не спетых в одно, одетых в средневековые платья и пуританские кафтаны, но допустивших жизнь до гордой самобытности и незыблемой юридической уверенности в законной почве"².

Что заставило Герцена выделить наречие "только"? Думается, подчеркнув слово, он тем самым хотел сказать, что в нем содержится некое обязательное условие, без которого величие страны делается невозможным. И вместе с тем тут чувствуется укол в *континентальную* — как в свою очередь любил подчеркивать Герцен — сторону, где при сравнении с Британскими островами гражданственность, ограниченная этим "только", могла считаться недостижимым преимуществом?

Смысл употребленного Герценом наречия "только" значительно проясняется, когда читаешь начало главы V "Not Guilty" ("Не виновен". — *М.У.*), из которой и процитировано его суждение об Англии.

«"...Вчера арестовали на собственной квартире доктора Симона Бернара по делу Орсини..."³

Надобно несколько лет прожить в Англии, чтоб понять, как подобная новость удивляет... как ей не сразу веришь... как *континентально* становится на душе!..

На Англию находят, и довольно часто, периодические

² Герцен А.И. Указ соч. Т. 11. С. 109.

³ Феличе Орсини (1819—1859) — "...республиканец, один из видных участников борьбы за национальное освобождение и объединение Италии. Деятель революции 1848—1849. Стремясь дать толчок новой революции, О. встал на ложный путь индивидуального террора. В 1858 совершил в Париже неудавшееся покушение на Наполеона III, которого считал главным препятствием на пути освобождения и объединения Италии. Был казнен". (Малая сов. энциклопедия. 3-е изд. М., 1959. Т. 6. С. 981).

Симон Бернар — французский эмигрант, проживавший в Лондоне. Его судили за участие в покушении на Наполеона III. Был оправдан.

страхи, и в это время оторопелости не попадайся ей ничего на дороге...

Не надобно думать, чтоб трусливое чувство осторожности и тревожного самосохранения лежало в самом английском характере. Это следствие отучения от богатства и воспитания всех помыслов и страстей на стяжание. Робость в английской крови внесена капиталистами и мещанством; они передают болезненную тревожность свою официальному миру, который в представительной стране постоянно подделывается под нравы, голос и деньги имущих»⁴.

При успешном окончании шумного процесса над Симоном Бернаром Герцен воскликнул: "Много грехов Англии будут отпущены ей и за этот вердикт и за эту радость".

Английский премьер-министр Пальмерстон (1784—1865) после ареста Бернара внес в парламент законопроект, фактически отменявший предоставление убежища политическим эмигрантам. Проект этот был отклонен.

Герцен никогда не смешивал Англию Пальмерстона с Англией Джона Буля. Так же поступал и Чарльз Диккенс. Об его отношении к правящей верхушке ниже будет сказано подробнее. А сейчас здесь самое место и время осмыслить и оценить гордые слова, предшествующие переводу рассказа "Петр Петрович Каратаев": "...нас, свободных европейцев..."

Против белого рабства не возразишь, о нем свидетельствует и Тургенев, его "Записки охотника", и в том числе "Петр Петрович Каратаев". Было в то время, было и потом, и много позже того времени. Было рабство буквальное и психология рабская, ее носителей возможно обнаружить и по сей день. Но было и другое, была и боль за поруганные и угнетенные души, были: личное достоинство и страстная потребность свободы, неукротимое стремление к возвышенному и прекрасному, возмущение и протест...

⁴Герцен А.И. Указ. соч. Т. 11. С. 106.

Было это и в "Записках охотника", отразилось и в рассказе "Петр Петрович Каратаев". Впервые напечатанный в журнале "Современник" (1847. № 2), этот рассказ содержал эпиграф из Шекспира, поясняющий авторский замысел и судьбу одного из русских Гамлетов: "Вот благородное угасло сердце" (Горацио в "Гамлете").

«— Видали ли Мочалова в Гамлете?»

— Нет; не видал.

— Не видали, не видали... (И лицо Каратаева побледнело, глаза беспокойно забегали; он отвернулся; легкие судороги пробежали по его губам.) Ах, Мочалов, Мочалов! "Окончить жизнь — уснуть", — проговорил он глухим голосом.

Не боле! и знать, что этот сон...»⁵ и далее цитаты из "Гамлета", с жаром произносимые Петром Петровичем, перемежаемые репликами и авторскими ремарками. Все это опущено в журнальном переводе. Скорей всего из-за нескольких, в том числе пространных цитат, хорошо известных многим английским читателям, и необходимости пояснить в связи с ними душевное состояние Петра Петровича и тему русского гамлетизма.

"О, Мочалов умеет объяснить, и кто хочет понять Шекспирова Гамлета, тот изучай его не в книгах и не в аудиториях, а на сцене Петровского театра!.. По окончании третьего акта Мочалов был вызван публикою и предстал пред нее торжествующий, победоносный, с сияющим лицом. Мы видели, что эта минута была для него высока и священна, и мы поняли великого артиста: публика нарушила для него обыкновение вызывать актера только после последнего акта пьесы, а он сознавал, что это было не снисхождение, а должная дань заслуге; он видел, что эта толпа понимает его и сочувствует ему — высшая награда, какая

⁵ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1963. Т. 4. С. 258.

только может быть для истинного художника”, — писал Белинский в знаменитой статье ”Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета”⁶.

Николай Полевой в своем переводе ”Гамлета” (1837) вставил в шекспировский текст, в монолог Гамлета в сцене с матерью, слова: ”Страшно, за человека страшно мне”. По мнению Белинского, это добавление ”и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое: так оно идет тут, так оно в духе его”⁷.

По свидетельству современников, когда Мочалов в конце гамлетовского монолога произносил: ”Страшно, за человека страшно мне” — в зале стояла трепетная тишина. ”Чудо” — и страшно за это чудо.

В журнале ”Домашнее чтение”, руководимом Чарльзом Диккенсом, звучит ”нас, свободных европейцев”, а в романах, рассказах и очерках Диккенса, опубликованных на страницах того же журнала, возникают люди-монстры. В гордом мнении слышится и нота высокомерия.

Не надо высокомерия — оно оскорбляет.

Позволю себе сделать еще одно, вероятно не последнее, лирическое отступление. Оно может показаться странным, далеким от движущегося текста и здесь неуместным. Но что делать...

«Широкий отклик по всей стране получили события, происходившие в 1905—1907 годах в Марковской волости Волоколамского уезда... В этой волости большинство удобных земель принадлежало крупным помещикам, князьям Мещерским и Голицыным. Крестьяне были вынуждены арендовать княжеские земли по очень высокой цене... 31 октября 1905 года на сельском сходе села (деревни. — М.У.) Маркова крестьяне потребовали увеличения земельных наделов за счет государственных, монастыр-

⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 334.

⁷ Там же. С. 432.

ских, помещичьих и других земель. На сходе говорили о причинах, которые привели русский народ к голоду, нищете и войне. Принятый сходом приговор, подписанный 60 крестьянами, был опубликован во многих газетах. Приговор содержал смелые революционные требования: свободу выборов народных представителей, уничтожение сословий, свободу слова и печати, освобождение политических заключенных, прекращение политических преследований, уничтожение косвенных и введение прогрессивных налогов. "Мы, — писали марковские крестьяне, — отныне же отказываемся от распоряжения многочисленных крестьянских властей, клонящихся к произвольному ограничению упомянутых свобод".

В ноябре 1905 года состоялся волостной сход, который одобрил приговор крестьян села Маркова и дополнил его требованием свержения самодержавия и немедленного созыва Учредительного собрания. Так началось существование своеобразной местной "Марковской республики", продержавшейся восемь с половиной месяцев, до ареста ее руководителей... Только жестокие репрессии и применение вооруженной силы сломали сопротивление марковцев»⁸.

"В первых числах января 1907 года" один из организаторов Марковской республики Иван Иванович Рыжов, скрываясь под фамилией "Богданов", "прибыл в село Дровнино, Смоленской губернии, по Александровской жел. дор. (ныне Белорусской ж. д. — М.У.) к своим землякам и товарищам по политической работе — учителям семинарии Василию Ефимовичу Урнову и Ивану Алексеичу Тузову...

В селе Дровнино было 11 учителей-единомышленников, энергично ведущих политическую работу среди населения. Пробыв в Дровнино до масленицы, Рыжов выехал домой, так как опасался надвигающейся грозы, ибо полиции было

⁸ Шишкова А. // Блокнот агитатора, 1955. № 33. С. 26.

уже известно и о работе учителей. Рыжов уехал в понедельник, оставив у Василия Ефимовича Урнова всю переписку и протоколы заседания Крестьянского союза Марковской волости. В среду, на масленицу, в село Дровнино нагрянул отряд казаков и полиции в 120 человек, начались обыски и аресты, и В.Е.Урнов, учитывая опасность в хранении оставленных Рыжовым документов, сжег их”⁹.

Учителя дровнинской школы не прекратили политической работы. Я родился в этой школе 23 ноября 1909 года. Согласно семейным преданиям, в этом году снова налетел отряд казаков и полиции и снова начались обыски. В квартире отца хранились листовки, дома находилась моя мать, Анастасия Петровна Урнова. Сознывая опасность, она завернула меня в пеленки, вложила в них листовки и вместе со мной прошла мимо полицейских, начавших обыск. По словам матери, я вел себя достойно в этой напряженной обстановке. Это дало мне возможность в шутку говорить, что я с пеленок принимал участие в революционных событиях.

Когда я прочел слова ”нас, свободных европейцев”, я почему-то сразу вспомнил это семейное предание и словно почувствовал и представил себя в пеленках вместе с листовками. Нет, сказал я про себя, не надо ни европейского, ни азиатского высокомерия. Нужно личное достоинство, нужны подлинные и обеспеченные для каждого права человека, нужно, чтобы человек своим поведением, своими делами подтверждал, что он ”чудо природы” и ”краса вселенной”, и не допустил себя и природу до гибели.

Заслуживает быть особо отмеченным: номер ”Домашнего чтения” от 7 апреля 1855 года, в котором напечатан перевод рассказа Тургенева ”Петр Петрович Каратаев”, завершается очерком ”Возвращение из Крыма”.

⁹Павлов И.Н. Марковская республика: Из истории крестьян. движения 1905 года в Моск. губернии. М.; Л., 1926. С. 37.

”Петр Петрович Каратаев” — рассказ о загубленной душе, очерк ”Возвращение из Крыма” — об эвакуации больных и раненых британской армии, об угасших сердцах, о погубленных и покалеченных войной жизнях, о ”войне, с которой содрана ее помпезность” — и умолкла ”болтовня о славе ради славы”. В конце очерка возникает образ раненого, с искалеченной рукой, но не унывающего солдата-ирландца. Он пишет письмо домой: ”Матушка, не пускай нашего Патрика в солдаты; мне-то все равно, но хватит с нас одного”.

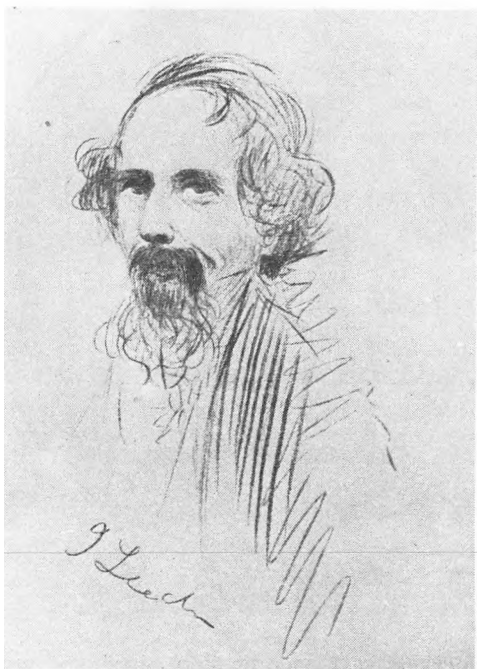
Журнал ”Домашнее чтение” в номере от 14 июля 1855 года снова обратился к русской теме и Крымской войне, но на этот раз ретроспективно, опубликовав материал под заглавием ”Александр Первый”.

”Недавно, — пишет автор, — мне попалась чисто русская версия смерти императора Александра. Она, очевидно, была написана одним из его свиты и распространялась через Германию с целью противостоять мнению, тогда повсеместно распространенному, что он был отравлен... Непосредственный интерес к этому вопросу теперь миновал, но дневник (в форме которого иногда этот материал излагается) так наполнен названиями мест, которые ежедневно возбуждают наше любопытство, и контраст между прошедшим и нынешним положением земель, в которые Александр совершил свою последнюю экспедицию и где закончил свои дни, столь необычен, что я подумал: перевод всего описания его путешествия и смерти будет не бесценен во времена, когда наши озабоченные взгляды устремлены к Крыму и Азовскому морю”.



НА ПЕРЕЛОМЕ

К числу самых существенных идейных устремлений Чарльза Диккенса относится идеал семьи. Домашний очаг, какие бы драмы ни разыгрывались в домашней крепости, за плотно закрытыми дверьми, представлялся Диккенсу, и не одному ему, но многим его современникам, оплотом от нашествия мирских невзгод и прибежищем для душевного отдохновения. У Диккенса домашний очаг — воплощенный идеал уюта, а, по утверждению Дж.-К.Честертона, это — "идеал чисто английский". Это нечто органичное для мироощущения и социальных упований великого писателя и любовно выписанный им образ. Диккенс отнюдь не заблуждался относительно реального состояния английской



Чарльз Диккенс.
Рисунок Джона Лича

семьи в разных общественных слоях, и в ранних и поздних своих романах, на всех этапах своего творческого развития он изображает семьи-уроды, причины их уродливости, их дурное, нередко непоправимое влияние на детство, на подрастающее поколение, на судьбы людские. Собственная судьба Диккенса была для него жестоким уроком — его семья распалась: в марте 1858 года он разошелся с женой, и она покинула его дом.

”В жизни ученого и писателя главные биографические факты — книги, важнейшие события — мысли”. Это суждение нашего авторитетного историка В.Ключевского, и в сути своей оно верно. И все же для каждого читателя очевидно, что книги пишет человек. И этот человек не безразличен к своей судьбе, а его мысли и книги, в свою очередь, не оторваны от своего источника, несут на себе печать своего создателя. Поэтому в заглавиях многих книг и укрепилась формула: ”Жизнь и творчество”, ”Жизнь и труды”.

Крушение семьи — полное драматизма событие в жизни Диккенса и полнейшая неожиданность для подавляющей массы его читателей. Восторженный и убежденный защитник и проповедник семейной ячейки, благостных супружеских уз и, казалось, сам олицетворение семейных добродетелей и семейного счастья — и вдруг разлом семьи на двадцать третьем году брачной жизни. Это тема специального исследования, вполне уместного и необходимого, хотя необычайно трудного и ответственного, в книге типа ”Жизнь и творчество”. В настоящей работе она не может быть освещена обстоятельно, но нельзя вовсе обойти ее. Автор согласен с мнением Энгуса Уилсона, английского романиста и критика, высказанным в его книге ”Мир Чарльза Диккенса”: ”Полную правду о причинах неудачно сложившейся семейной жизни Диккенса (не ту, разумеется, правду, на которой настаивали главные виновники разрыва или их ближайшие родственники) нам вряд ли доведется узнать. Все суждения, высказанные по этому поводу, до некоторой степени пристрастны”¹. В разной степени, но тоже пристрастны и односторонни многочисленные суждения зарубежных исследователей жизни и творчества Диккенса.

¹ Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса / Пер. с англ. Р.Померанцевой, В.Харитонова. М., 1975. С. 256.

”Некоторые критики, преклоняющиеся перед Диккенсом-писателем, весьма не одобряют его порывистый, неуравновешенный характер, его склонность жалеть себя и втайне рады видеть в нем мужа, грубо помыкавшего женой, или человека, вульгарно выносившего на всеобщее обозрение свои семейные неурядицы. Другие почитатели его творчества, напротив, очарованные его характером — энергией, чувством юмора, щедростью, обаянием, — склонны полагать, что женщина, заставившая Диккенса испить чашу горечи и разочарования, сама должна была быть существом угрюмым, флегматичным или ипохондрическим, либо исключительно глупым, а то и все вместе. Причины развода также мало проясняются, если принять во внимание аргументы супругов, поскольку мы располагаем слишком большим числом версий Диккенса, объяснявшего, когда и почему отношения между супругами осложнились, и слишком мало знаем о мнении Кэтрин на этот счет”².

Разногласия во мнениях, как показывает история человеческих отношений, неустранимая реальность, когда речь идет о неладах в семье, а тем более, когда обсуждают семейные отношения гения и обычного, даже незаурядного человека. Трудность совмещения таких натур всегда выше всякой нормы. Гименей не соединяет брачными узами двух гениев и не дает гарантий семейного счастья. И в этой осмотрительности бога брака глубокий смысл и важный урок.

Евгений Ланн (1896—1958), советский писатель и переводчик, в течение долгого времени изучал жизнь и творчество великого романиста, собрал немалый материал и проявил решимость в беллетризованной биографии ”Диккенс” (М., 1946) ”рассказать читателю не только о достоинствах и недостатках его книг, но и разглядеть за кни-

² Там же.

гами живой человеческий его образ”. Эта беллетризованная биография, по словам автора, ”попытка изобразить жизнь Диккенса как историю его обогащения жизненным опытом, как историю его идей и его книг”. Однако он не решился публиковать некоторые документы, вызванные семейной драмой Диккенса, не решился на том основании, что опубликование таких документов ”повлекло бы за собой искажение читательского восприятия этой сложной темы”.

Автор обязан думать о читателе и отвечать за свои слова, но он не может и не должен отвечать за их восприятие читателем. Это восприятие всегда лично и в той или иной степени субъективно. Если автор не доверяет читателю, то и читатель вправе не доверять ему. А при требовании правды и стремлении к ней умалчивание — опасная и коварная препона на их пути.

Семейная драма обогатила Диккенса горестным жизненным опытом. Официальные свидетельства Диккенса об этой драме характеризуют его как личность.

Из хроники жизни Чарльза Диккенса

В январе 1835 года Чарльз Диккенс начинает работать репортером в газете ”Ивнинг кроникл”, которую редактирует литератор Джордж Хогарт, известный, по словам Диккенса, двумя трудами о музыке и тесной дружбой с сэром Вальтером Скоттом. Молодой, энергичный, подающий надежды репортер сходится с семьей своего патрона и влюбляется в его старшую дочь Кэтрин. 2 апреля 1836 года, на двадцать пятом году жизни, Чарльз Диккенс женится на Кэтрин Томпсон Хогарт. 6 января 1837 года у молодых супругов появился первый ребенок — сын Чарльз. 6 марта 1838 года родилась дочь — Мэри... А всего у них родилось десять детей. Не все они выжили. Дочь Дора Энн скончалась грудным ребенком... Когда супруги разошлись, у них было семеро сыновей и две дочери.



Жена Ч. Диккенса.
Художник Даниэл Маклиз

Сентябрь 1857 года. Из письма Диккенса Джону Форстеру:

”...Бедняжка Кэтрин и я не были созданы друг для друга, и этому ничем нельзя помочь. И беда не только в том, что она делает мою жизнь тяжелой и несчастной; главное — то, что я порчу ее жизнь, и гораздо больше, чем она мою. Она действительно такая, какой Вы ее знаете, — добрая и покладистая, но как супружеская пара мы слишком мало подходим друг для друга. Бог свидетель, она была бы в тысячу раз счастливее, если бы вышла замуж за человека, на меня не похожего; если бы ей только удалось избежать такой судьбы, это все равно было бы лучше для нас обоих. У меня разрывается сердце, когда я думаю, каким не-



Старший сын Диккенса — Чарльз Диккенс-младший —
Чарльз Кэллифорд Боз Диккенс (1837—1896).
Художник Джордж Ричмонд (1809—1896)

счастьем было для нее, что я оказался на ее пути. Если бы я завтра заболел, стал бы калекой, я знаю, как она горевала бы и как я сам страдал бы от того, что мы потеряли друг друга. Но стоило бы мне выздороветь, и сразу же между нами встало бы все то же несоответствие характеров; и ничто на свете не помогло бы ей понять меня или сделать нас подходящими друг для друга. Ее характер не соответствует моему. Это было не так уж важно, пока нам приходилось думать только о себе, но с тех пор появилось

много причин для того, чтобы любые попытки все уладить оказались безнадежными. То, что теперь случилось со мной, надвигалось уже давно — с памятных Вам дней, когда родилась Мэри; и я слишком хорошо понимаю, что ни Вы и никто другой не может мне помочь. Я даже не знаю, зачем я пишу все это, но в том, что Вы будете ясно понимать, как обстоят дела, есть какое-то грустное утешение. Простое упоминание об этом, без каких-либо жалоб и упреков, уже дает мне некоторое облегчение в моем теперешнем состоянии духа, — и, кроме Вас, я ни у кого не могу найти утешения, так как ни с кем не могу говорить об этом...”

И раньше, до сентября 1857 года, в письмах Диккенса к Форстеру проскальзывали горестные мысли. “Былые дни, былые дни! Хотелось бы знать, вернется ли когда-нибудь душевное состояние, испытанное в те дни? Я убеждаюсь, что скелет в моем шкафу становится довольно большим”. “Скелет в шкафу” — фигуральное выражение, означающее: семейная тайна, нечто тягостное в семейном быту, скрываемое от посторонних. Длительное время мучительно переживаемая и тщательно скрываемая супругами Диккенс семейная тайна стала в 1858 году широко известной и предметом сплетен и пересудов.

Супруги разошлись по взаимной договоренности, на условиях, в обсуждении и фиксации которых приняли участие: со стороны Диккенса — Джон Форстер, со стороны его жены — Марк Лемон.

Диккенс решает сообщить читателям о своей семейной драме и причинах, побудивших его расстаться с женой. Полагаясь на свой авторитет и благожелательность читающей его публики, привыкший к задушевным беседам со своими читателями, он решает поделиться с ними своими семейными заботами, переживаниями в надежде и уверенности, что будет понят, не вызовет сомнений и покончит с огорчившими и раздражавшими его слухами. Он пишет письмо, намереваясь опубликовать его в “Домашнем чтении”.

Джон Форстер уговаривает Диккенса не делать этого. Диккенс не прислушался к настоящему совету друга, и 12 июня 1858 года его письмо появилось в "Домашнем чтении".

Вот это письмо, опубликованное под наименованием: "Личное".

"Двадцать три года прошло с тех пор, как я вступил в продолжающиеся по сей день мои отношения с читающей публикой. Эти отношения начались, когда я был так молод, что, по моим представлениям, они уже существуют почти четверть века.

Все это время я стремился относиться к моим читателям с тем же доверием, с каким и они относились ко мне. Я полагал своим долгом ни при каких обстоятельствах не заигрывать с ними, или обманывать их, или рассчитывать на их особое расположение, но пользоваться этим доверием с единственной целью усердно трудиться, чтобы оправдать его. Я всегда прилагал усилия к тому, чтобы исполнить этот долг.

Я нахожусь на виду и потому часто оказывался предметом нелепых выдумок и безответственных утверждений. Иногда это раздражало и даже ранило меня; но я всегда воспринимал эти явления как теневую сторону, неотделимую от света моей известности и моего успеха. Я никогда не досаждал подобными неприятностями моей доброжелательной аудитории.

В первый и, надеюсь, в последний раз в моей жизни я отклоняюсь от принципа, которого я так долго придерживался, выступая в собственном журнале по вопросу личного свойства и обращаясь с настоятельной просьбой ко всем братьям (поскольку они считают, что у них есть основание хорошо думать обо мне, и видят во мне человека, искренно преданного нашему общему призванию) оказать содействие в распространении здесь мною сказанного.

У меня была давно возникшая домашняя неурядица, о чем я не собираюсь давать дополнительные пояснения, скажу лишь, что, являясь тайной личного характера, она заслуживает почтительного к себе отношения; так вот недавно она была улажена с обоюдного согласия, не возбудив недовольства или каких-либо злонамерений, а ее возникновение, развитие и сопутствующие ей обстоятельства в их полноте от начала и до конца были известны моим детям. Соглашение было полюбовным, и пусть его детали не забудут те, кого это касается.

Каким-то образом, вследствие злого намерения, или глупости, или непостижимого дикого случая, или всего этого вместе взятого, эта неурядица стала поводом лжетолкований, самых нелепых, самых чудовищных и самых жестоких, затрагивающих не только меня, но и безвинных особ, дорогих моему сердцу, и безвинных особ, о которых я ничего не знаю, если только они вообще существуют, — лжетолкований, получивших столь широкое распространение, что я не уверен, найдется хоть один читатель из тысячи, просматривающих эти строки, которого вовсе не коснулись бы эти сплетни как дуновение гнилого воздуха.

Те, кто знает меня и мой нрав, не нуждаются в уверениях с моей стороны, что подобные наветы столь же несостоятельны, сколь они явно не согласуются один с другим. Но огромное множество читателей знает меня только по моим произведениям и не знает меня помимо них; и я не могу допустить, чтобы хотя бы у одного из них осталось сомнение или тень сомнения только потому, что я проявил жалкую нерешительность и не воспользовался необычными средствами, к которым я сейчас прибегаю, чтобы распространить правду.

Я самым торжественным образом заявляю — и я делаю это от своего имени и от имени моей жены, — что все возникшие недавно слухи, касающиеся неурядицы, на которую я намекнул, являются отвратительной ложью. И всякий,

кто станет повторять любую их часть после этого отрицания, будет лгать так злонамеренно и так глупо, как только может лгать любой лжесвидетель перед Небом и Землей.

Чарльз Диккенс”

Публикацией этого письма Диккенс не достиг желаемой цели. Напротив, письмо лишь подогрело страсти и возбудило новые сплетни и слухи. Но это не охладило горячности Диккенса и не ослабило его решимости и упорства. Он не прислушался к советам друзей, более того, когда его друг Марк Лемон — редактор журнала ”Панч” — отказался напечатать неотвратимое письмо, Диккенс порвал с ним.

Прошло еще некоторое время и появилось новое письмо, которое Диккенс назвал вынужденным. Появилось оно сначала в американском журнале ”Нью-Йорк трибюн”. Как это произошло, кто был инициатором этой публикации, остается непроясненным.

”Вынужденное письмо”

«Многие годы миссис Диккенс и я жили совместно несчастливы. Едва ли кто-либо, кто знал нас близко, мог не заметить, что по всем свойствам характера и темперамента мы поразительно не подходили друг другу. Пожалуй, еще не было двух лиц, соединенных вместе, неплохих самих по себе, которые бы так не понимали друг друга и имели так мало общего. Преданная служанка (скорее наш общий друг, чем служанка), прожившая с нами шестнадцать лет и вышедшая замуж, которая пользовалась и продолжает пользоваться доверием миссис Диккенс и моим, которая являлась самым непосредственным свидетелем семейного несчастья — в Лондоне, в деревне, во Франции, в Италии, всюду, где мы находились, год за годом, месяц за месяцем, неделя за неделей, день за днем, — может подтвердить это.

Мы не раз собирались разойтись, и единственный, кто противился этому, была сестра миссис Диккенс, Джорджина Хогарт. С пятнадцати лет она посвятила себя нашему дому и нашим детям. Она была участницей их детских игр,

их няней, наставником, другом, защитником, советчиком и спутником.

Из уважительного отношения к миссис Диккенс, а я не могу не уважать мою жену, я лишь замечу, что в свойстве ее характера перекладывать заботу о своих детях на другие плечи. Я не знаю, просто не могу представить, что случилось бы с ними, если бы не их тетушка, которая росла с ними, снискала их преданность и ради них пожертвовала юностью и лучшими годами своей жизни. Страдая и мучаясь, она протестовала, увещевала, силилась, снова и снова, предотвратить разрыв между миссис Диккенс и мной. Миссис Диккенс часто выражала ей чувство признательности за ее заботу и родственную привязанность — и никогда прежде с такой убедительностью, как в течение последних двенадцати месяцев.

Вот уже несколько лет, как для миссис Диккенс стало привычным убеждать меня, что для нее было бы лучше уехать и жить отдельно от меня; что все возрастающее отчуждение возбудило у нее душевное расстройство, порой мучительное, — более того, она чувствует себя непригодной вести жизнь моей жены и что ей стало бы лучше, если бы она находилась в отдалении. Я неизменно отвечал, что мы должны примириться со своим несчастьем и нести свой крест до конца, что прежде всего нам надо думать о детях, и боюсь, для них предпочтительнее, чтобы ”ради приличия” мы жили вместе.

И вот, недели три назад, Форстер убедил меня, что для блага самих детей было бы лучше изменить и перестроить нашу семейную жизнь. Я уполномочил его как нашего общего друга уже в течение двадцати одного года переговорить с миссис Диккенс. А она в свою очередь пожелала, чтобы с ее стороны в переговорах принял участие Марк Лемон, что и было сделано.

В прошлую субботу Лемон написал Форстеру, что миссис Диккенс ”с благодарностью принимает” предложенные

мною условия. Что касается денежной стороны условий, могу лишь сказать, что, мне кажется, они так щедры, как если бы миссис Диккенс была знатной дамой, а я богачом. Остальные условия нетрудно изложить: старший сын будет жить с миссис Диккенс и заботиться о ней, старшая дочь будет хозяйкой в моем доме, обе мои девочки и все мои дети, кроме старшего сына, останутся со мной и будут продолжать жить с тетей Джорджиной, к которой все они питают нежнейшее чувство, какое только могут испытывать юные сердца, и которая (о чем я в течение многих лет неоднократно заявлял), как никто другой в этом мире, заслуживает мою горячую признательность и уважение.

Я надеюсь, что никто из тех, кто сможет ознакомиться с написанным здесь мною, не будет столь жесток и несправедлив, чтобы неправильно истолковать наш разрыв. Мои старшие дети вполне отдадут отчет в происшедшем и принимают его как неизбежное. Между нами нет и тени недоверия или недомолвок, старший сын и я — суть едины в отношении к происшедшему.

Две недобросовестные особы, которым из чувства уважения и благодарности следовало бы отзывать обо мне совсем по-другому, связали (как мне передали, да мне это и без того известно) случившееся с именем одной молодой особы, к которой я испытываю огромную преданность и уважение. Я не повторю ее имени — я слишком его почитаю. Клянусь честью, нет на всей земле более добродетельного и безупречного существа, чем эта молодая особа. Она так же невинна и чиста и так же добра, как и мои дорогие дочери. Далее, я совершенно уверен, что миссис Диккенс не может не поверить моим заверениям из чувства уважения, которое, как я знаю, она питает ко мне, и полного доверия моей искренности и правдивости, что она не раз подтверждала в лучшие моменты нашей жизни.

И на этот счет между мною и моими детьми нет никаких сомнений и недомолвок. У нас нет потаенного, все открыто,

как это бывает между братьями и сестрами. Они совершенно уверены, что я не обману их, и наше взаимное доверие не вызывает опасений».

Это письмо сопровождается приписки:

”Нам стало известно, что в связи с разрывом семейных отношений между миссис и мистером Диккенс распространяются утверждения, будто бы этот разрыв вызван причинами, бросающими тень на репутацию мистера Диккенса и на доброе имя других лиц.

Мы торжественно заявляем, что подобные утверждения не имеют под собой никаких оснований. Мы знаем, что миссис Диккенс не верит этим утверждениям. Мы обещали при всех обстоятельствах опровергать их”.

Далее следуют подписи тещи Диккенса миссис Хогарт и ее младшей дочери Элен Хогарт.

”Две недобросовестные особы”: мисс Томпсон и Элен Хогарт — тетка и сестра миссис Диккенс, активно выступавшие в ее защиту.

Что можно и следовало бы сказать на этих страницах об этих письмах? Можно и следует ограничиться словами: было бы лучше, если бы они не появились в печати, если бы Диккенс послушался совета друзей.

Чувство любви к женщине у Диккенса не было своевольным, оно, как и у многих людей, испытывало жесткую зависимость и, прежде всего, от личного идеала женщины, созданного воображением под воздействием разных обстоятельств. Живой человек может приближаться к идеалу, но не способен слиться с ним и заменить его. И эта зависимость и скованность чувства часто служит предлогом неудовлетворенности, раздоров и полного разлада. Жена и абсолютный порядок в доме — для Диккенса одно из неперемennых свойств идеала женщины. ”Я, — признавался Диккенс, — до такой степени одержим идеей порядка во всем, что, боюсь, у меня самого не все в порядке”. Кэтрин Хогарт, ставшая его женой, не обладала этим

своим или не могла в должной мере проявить его под нажимом властной требовательности супруга.

Три образа изумительных для Диккенса женских существ жили в его душе как образцовая мера и как невольное препятствие к проявлению доброжелательства и снисходительности к жене.

В 1829 году семнадцатилетний Чарльз Диккенс встретил и полюбил Марию Биднелл, дочь лондонского банкира. О том, что это было за чувство и какой девичий образ пленил его, он сам поведал в романе "Дэвид Копперфилд" и непосредственно в письмах к Марии Биднелл, уже давно ставшей миссис Винтер. Отвечая на неожиданно полученное от нее письмо, он писал (10 февраля 1855 года): "...непостижимая власть прошлого захватила меня. Двадцати трех или двадцати четырех лет как будто и не бывало! Я распечатал Ваше письмо в каком-то трансе, совсем как мой друг Дэвид Копперфилд, когда он был влюблен.

В Вашем письме столько жизни и обаяния, столько непосредственности и простоты, столько искренности и тепла, что я читал его с упоением, не отрываясь, пока не дошел до того места, где Вы упоминаете о своих девочках. В том состоянии полной отрешенности, в каком я находился, я совсем забыл о существовании этих милых крошек и подумал, не схожу ли я с ума, но тут я вспомнил, что и у меня самого десять детей. И тогда эти двадцать три года начали выстраиваться длинной чередой между мной и прошлым, которое мы не в силах изменить, и я задумался над тем, из каких случайностей сотканы наши жизни...

Ваше письмо так взволновало меня еще и потому, что пробудило столько дорогих моему сердцу воспоминаний о той поре, поре моей весны, когда я был или гораздо умнее, чем теперь, или, быть может, гораздо безумней? На этот вопрос я не смог бы ответить, даже если б раздумывал над ним целую неделю. Поэтому лучше не буду и пытаться. Я готов всем сердцем откликнуться на Ваш призыв, мечтаю

о долгом, задушевном разговоре и буду счастлив увидеть Вас после стольких лет разлуки...

Моя дорогая миссис Винтер, к радостному волнению, вызванному Вашим письмом, примешивается и некоторая доля грусти. В этом огромном мире, где мы с Вами живем и где многие из нас так странно теряют друг друга, нельзя без душевного трепета услышать голос из далекого прошлого. Вы так неразрывно связаны с тем временем, когда те свойства моей натуры, которые впоследствии сослужили мне такую службу, только-только зарождались во мне, что я не в силах закончить это послание легкомысленной нотой. Ваше письмо затронуло во мне такую сторону, или, лучше сказать, такую струну, которую был бы не способен затронуть никто на свете, кроме Вас. Надеюсь, мистер Винтер не посетует на меня за эти слова.

Ваш преданный друг”.

На другой день Диккенс уехал в Париж и 15 февраля написал миссис Биднелл-Винтер второе письмо.

”...Мне очень, очень жаль, что Вы не отнесли ко мне с достаточным доверием и не написали мне еще до рождения Вашей первой дочери, но теперь Вы лучше узнали меня, и, я надеюсь, придет время — и Вы скажете ей, чтобы она передала своим детям, когда они подрастут, что в дни моей юности я любил ее мать самой глубокой и преданной любовью.

Я всегда думал (и не перестану так думать никогда), что на всем свете не было более верного и преданного любящего сердца, чем мое. Если мне присущи фантазии и чувствительность, энергия и страстность, дерзание и решимость, то все это всегда было и всегда будет неразрывно связано с Вами — с жестокосердной маленькой женщиной, ради которой я с величайшей радостью готов был отдать свою жизнь!..

Я никогда не был (и едва ли когда-нибудь буду) лучше, чем в те дни, когда Вы сделали меня таким безнадежно

счастливым... Хотя в былые годы Вы, вероятно, и не подозревали, как страстно я Вас любил, все же, я надеюсь, Вы нашли в одной из моих книг верное отражение моего чувства к Вам и в отдельных черточках моей Доры, быть может, узнали черточки, характерные для Вас в те времена. И, быть может, Вы подумали: а ведь это что-нибудь да значит — быть так горячо любимой!

Пройдут годы, и, может быть, в Ваших дочерях вновь возродится очарование Доры, чтобы свести с ума еще одного юного безумца, но я уверен, что он никогда не будет любить так, как любили мы с Копперфилдом.

Многие восхищались прелестью и поэзией моего изображения невинной любви двух юных существ, несколько не подозревая, что правдивость этого изображения — ни больше ни меньше как результат моего собственного жизненного опыта”.

Как любил Копперфилд юную Дору Спенлоу, прототипом которой была Мария Биднелл, можно узнать, заглянув в главу XXVI романа ”Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим”.

«В пустынном саду было свежо. Я гулял, мечтая о том счастье, которое выпадет мне на долю, если я когда-нибудь обручусь с этим существом. Что касается брака, денег и подобных вещей, мне кажется, я был тогда так же невинен, как и в те времена, когда был влюблен в малютку Эмли. Иметь право называть ее ”Дора”, писать ей, поклоняться, обожать ее, думать, что она меня не забывает, когда находится с другими, — это казалось мне вершиной человеческого счастья, во всяком случае моего. Несомненно, я был тогда сентиментальным, глупым молокососом, но во всем этом проявлялась какая-то душевная чистота, которая не позволяет мне презрительно отозваться об этих воспоминаниях, хотя бы они и казались мне теперь смешными.

Я гулял еще совсем недолго, как вдруг, свернув в боковую аллею, встретил ее.

Еще и теперь, когда воспоминания мои поворачивают в эту боковую аллею, мурашки пробегают у меня по всему телу, с головы до пят, и перо дрожит в руке.

— Вы... так рано... мисс Спенлоу, — пролепетал я.

— Ах! Дома до того скучно!..

Мне никогда не приходилось видеть таких локонов, какими встряхнула она, чтобы скрыть свой румянец, да и немудрено — подобных не было на всем белом свете! Что касается соломенной шляпки с голубыми лентами, которая увенчивала эти локоны, каким бесценным сокровищем я обладал бы, если бы мне только удалось ее повесить в моей комнате на Бэкингем-стрит.

— Вы только что вернулись из Парижа? — осведомился я.

— Да. Вы там бывали?

— Нет.

— О! Надеюсь, вы скоро там побываете. Вам так понравится Париж!

Глубокая печаль отразилась на моем лице. Как! Она надеется, что я уеду, она думает, что я могу уехать! Это было непереносимо! Наплевать мне на Париж! Наплевать мне на Францию! Я сказал, что при данных обстоятельствах ни за какие блага в мире не покину Англии. Ничто не заставит меня решиться на это. Одним словом, она снова встряхнула локонами, и тут, к нашему облегчению, прибежала собачка».

Жизнь способна позабавиться и зло подшутить, и даже поиздеваться над сентиментально-романтическими чувствами и мечтами юности, и пользуется для этого меньше всего добродушной шуткой, а часто разного рода вариантами комического гротеска.

Вернувшись из Парижа, Диккенс встретился с миссис Винтер, и контраст между восторженно и безумно любимой мисс Биднелл и располневшей матроной миссис Винтер оказался потрясающим. Если черты обожаемой Марии можно увидеть в образе мисс Доры из "Дэвида Копперфил-

да”, то черты миссис Винтер отразились в миссис Флоре Финчинг из романа ”Крошка Доррит”. Замысел этого романа уже витал в воображении Диккенса, в мае 1855 года он начал над ним работать. Стоит обратиться хотя бы к главе IX второй книги романа, и некоторые черты миссис Винтер предстанут в своей выразительной очевидности, можно созерцать словесный лабиринт, который создают ее уста и в котором невозможно уследить за ходом ее мысли.

”О!” — восклицает Дора Спенлоу, вспоминая о Париже.

”Ах, неужели в Италии? — воскликнула Флора. — В этой стране грез, где запросто растут повсюду виноград и инжир, и ожерелья из лавы и браслеты тоже, и огнедышащие горы, живописные до невозможности, хотя, если маленькие шарманщики бегут от них подальше, чтобы не изжариться заживо, ничего нет удивительного, они же еще совсем дети, и как человечно, что они и своих белых мышек забирают с собой...”

Под кровлю домашнего очага Чарльза Диккенса вместе с его женой переехала и ее шестнадцатилетняя сестра Мэри. Она прожила под этой кровлей недолгий срок — немногим более семи месяцев, — с сентября 1836 по май 1837 года, но произведенное ею впечатление на молодого супруга тот хранил до конца своих дней. Мэри казалась Чарльзу, можно сказать, воплощением идеала расцветающей трепетной женственности. Они подружились, и это была искренняя, трогательная и вдохновлявшая писателя дружба. Неожиданная смерть Мэри потрясла его.

8 мая 1837 года он пишет Джорджу Томпсону, дедушке Мэри:

”Дорогой сэр, я должен сообщить Вам печальную и горестную весть о том, что вчера в три часа дня умерла Мэри. Накануне вечером она была с нами в театре, но ночью ей неожиданно стало плохо, и днем она скончалась у меня на руках. Тело ее лежит у нас в доме, и миссис Хогарт, которая присутствовала при ее смерти, все время находится без созна-

ния... Наша дорогая девочка пала жертвой ужасного недуга. Врачи считают, что в течение долгого времени у нее развивалась болезнь сердца. Общее состояние ее здоровья и в особенности эта ужасная скоропостижная смерть позволяют мне думать, что они правы.

Вы не можете себе представить, в какое горе повергло нас это страшное событие. С самого дня нашей свадьбы она была душой нашего дома, внося в него мир и радость. Я не хотел бы обидеть более близких родных и старых друзей, но смерть этой девушки, чьей красотой и редкими душевными качествами восхищались все, кто ее знал, — невозместимая потеря для нас, оставившая в душе пустоту, которую ее друзьям никогда не удастся заполнить”.

Мэри — душа дома, с нею в молодой семье были ”мир и радость”...

Спустя несколько дней, 17 мая 1837 года, в письме к другу У.Гаррисону Эйнсворту Диккенс выразил свое душевное состояние в значительных словах. ”Меня, — писал он, — потрясла смерть девушки, которой была отдана моя самая глубокая и нежная (после жены) привязанность”...

Силу и глубину переживаний Диккенса, вызванных смертью Мэри, можно почувствовать, читая описание последних минут жизни малютки Нелл в романе ”Лавка древностей”. Мэри — ее прообраз. В этом описании боль страстного сердца автора. Макриди записал в своем дневнике: ”Я прочитал... известие о смерти дорогой девочки, и у меня кровь остановилась в жилах”. Читатели просили Диккенса сохранить жизнь маленькой героини. Он не изменил, не мог переменить судьбу Нелл не только потому, что требовал правды от искусства, но и потому, что не мог изменить своему чувству. Вспоминая смерть Мэри с болью в сердце, глубоко страдая душевно, он в горестных словах ”изживал” свою боль, ”очищал” свою душу, что свойственно истинному творческому переживанию.

”Лавка древностей” была закончена Диккенсом в 1841 году, ”Крошка Доррит” — в 1857. Как и малютка Нелл, Крошка Доррит — подвижница, отважная, всегда сохраняющая в чистоте свой нравственный облик. Любовь, честь, долг, самоотверженность — вот сущность характера и малютки и Крошки. Но судьбы их различны. У автора не было причин страдать, когда он создавал образ Крошки Доррит, у него были основания порадоваться тому, как сложилась ее судьба на страницах романа. Годы взяли свое, душевная боль Диккенса, вызванная смертью Мэри, смягчилась.

Под крышей семейного очага Чарльза Диккенса многие годы жила еще одна его свояченица — Джорджина Хогарт, ставшая членом его семьи и фактической хозяйкой его дома. Она обожала своего шурина и, по его словам, ”пожертвовала юностью и лучшими годами своей жизни” ради племянниц и племянников и самого хозяина.

Письма Диккенса ”дорогой моей Джорджи” проникнуты самым теплым родственным чувством, они душевны, доверительны, содержат разного рода подробности его жизни, которые обычно сообщают женщине, жаждущей их знать, и которые только из этих писем и можно почерпнуть.

21 января 1868 года Диккенс сообщает из Нью-Йорка, где он выступает с чтением своих произведений:

”Я никак не могу избавиться от простуды и, не преувеличивая, ужасно страдаю от бессонницы. Позавчера я уснул только под утро и не мог встать до двенадцати. Сегодня то же самое. На завтрак я почти никогда не ем ничего, кроме яйца и чашки чаю, даже ни одного гренка или бутерброда. Обед в три часа и перепелка или еще какое-нибудь легкое блюдо по возвращении вечером — вот мое ежедневное меню. Я взял за правило съесть перед выходом одно яйцо, взбитое в хересе, и еще одно во время антракта. Мне кажется, это меня взбадривает: во всяком случае, у меня больше не было приступов слабости”. И далее

любопытные подробности о сопровождающем Диккенса персонале.

«Поскольку все мои люди очень много трудятся, вкладывая в работу душу, то, возвращаясь из Бруклина, я за талкиваю их в свою карету и на запятки. Как-то вечером Скотт (положив на колени чемодан и надвинув на нос широкополую шляпу) сообщил мне, что попросил билет в цирк (кстати, здешний цирк не хуже цирка Франкони), но ему отказали. "Это единственный тياتер, в котором мне указали на дверь. Такого еще в жизни не было", — мрачно заявил он. На что Келли заметил: "Наверное, произошло какое-то недоразумение, Скотт, потому что мы с Джорджем пошли и сказали: "Персонал мистера Диккенса", — и нас посадили на лучшие места. Сходите еще раз, Скотт". — "Нет уж, спасибо, Келли, — мрачнее прежнего отвечает Скотт. — Я этого никогда не делал, сэр, но, когда вам в первый раз в жизни указывают на дверь в тياتере, сэр, и когда эти твари в поездах выплевывают табачную жвачку вам на башмаки, вы (между нами) видите, что попали в дьявольскую страну"».

Бегло, несколькими выразительными штрихами обрисованы Диккенсом обслуживающие его люди. Из письма они легко могли бы перейти на страницы его романа или очерка. Их краткий диалог — живое свидетельство его популярности в Америке и пример островного высокомерия. Трудяга Скотт вполне натурально мог бы дополнить высокомерно-пренебрежительную по отношению к заокеанской республике реплику самодовольными словами: "Для нас, культурных европейцев" и т.д.

Несколько выдержек еще из одного письма Диккенса Джорджине Хогарт. (Письмо от 4 апреля 1869 года, написанное в Ливерпуле.)

«Дорогая Моя Джорджи,

С этой почтой я посылаю Мэри (дочь Диккенса. — М.У.) поистине трогательный отчет о смерти бедной Кэти (дочь

Макриди. — М.У.). Это так печально, как только может быть смерть столь милого и доверчивого существа!..

Да простит меня бог, но я не могу привыкнуть к мании величия, укореившейся в Палейс-Гейт-хаусе. Я получил от Форстера письмо о несчастной Кэти: "Вы можете себе представить, каким ударом это было для меня" — и тому подобное. Для меня! для меня! для меня! Как будто речь идет не об убитом горем отце, нашем друге...

Самое приятное из всего, что было со мной здесь, следующее: на улицах меня останавливают рабочие, которые хотят пожать мне руку и сказать, что знают мои книги. Это происходит всякий раз, когда я выхожу из дому. Только что в доках ко мне подошел бондарь, который страшно заикался. Его скромность и уверенность в том, что я пойму серьезность его намерений и не оттолкну его, представляла собой истинный образчик природной учтивости».

Свояченицы Диккенса, Мэри и Джорджина, невольно и каждая по-своему, осложнили его отношения с женой, повлияли на развитие семейного кризиса.

Невольно вспоминаются слова Пушкина: "Мое мнение: семья должна быть одна под одной крышей: муж, жена, дети — покамест малы; родители, когда уже постарели. А то хлопот не наберешься и семейственного спокойствия не будет".

Последняя стадия кризиса оказалась связанной с именем молодой актрисы Эллен Тернан. Вскоре после того, как Диккенс познакомился с нею и увлекся ею, он признался Форстеру, что его отношения с женой непоправимо надломались. В своем "вынужденном письме" Диккенс отрицал зависимость происшедшего в его семье от "одной молодой особы". Не называя ее имени, он писал о ней: "Клянусь честью, нет на всей земле более добродетельного и безупречного существа, чем эта молодая особа". Когда спустя много лет, в письме от 13 июня 1865 года, он рассказывал о крушении поезда, в котором ехал вместе



Эллен Тернан

с Эллен Тернан и ее матерью в Лондон, и на этот раз он не упомянул ее имени. Он писал:

«Я оказался в том единственном вагоне, который не свалился в реку. На повороте он зацепился за ферму моста и каким-то чудом повис в воздухе. Со мной в купе ехали пожилая дама и молодая девушка.

Вот как это произошло. Постараюсь дать Вам представление о том, что мы пережили. Вагон вдруг сошел с рельсов и начал биться о полотно, подобно корзине воздушного

шара, волочащейся по земле. ”Господи! Что это?!” — воскликнула дама, а девушка завизжала от страха. Я подхватил обеих (дама сидела напротив, а девушка слева от меня) и сказал: ”Единственное, что нам остается, — сохранять спокойствие. Ради бога, перестаньте кричать!” Пожилая дама сразу же пришла в себя: ”Вы правы, я буду спокойна, даю вам слово”.

Тут нас отбросило в угол купе, и все замерло. ”Худшее уже — позади. Опасность миновала, — сказал я. — Пожалуйста, не двигайтесь, пока я не вылезу через окно”. Обе с готовностью согласились, и я вылез, не имея ни малейшего представления о том, что случилось. К счастью, я действовал с величайшей осторожностью и, оказавшись снаружи, замер на подножке. Взглянув вниз, я увидел, что мост исчез, а подо мной не было ничего, кроме повисших в воздухе рельсов. Пассажиры двух других купе делали отчаянные попытки выбраться через окна, не подозревая, что внизу, на расстоянии пятнадцати футов, болото! На уцелевшем конце моста металась два кондуктора (у одного было сильно порезано лицо). Я крикнул: ”Послушайте! Остановитесь же наконец и посмотрите на меня! Вы меня узнаете?” — ”Конечно, мистер Диккенс”, — ответил один. ”В таком случае, уважаемый, дайте поскорее Ваш ключ от вагона и пошлите сюда одного из тех людей, которые работают в поле. Я хочу выпустить пассажиров”.

Подставив две доски, мы без осложнений освободили людей. Только после этого я осмотрелся и увидел, что случилось со всем поездом, за исключением нашего и двух багажных вагонов. Быстро вернувшись в купе и захватив фляжку с бренди и, за неимением кружки, свою шляпу, я сполз по кирпичной ферме моста и зачерпнул в шляпу воды.

Сначала мне попался шатающийся, залитый кровью мужчина (думаю, что его выбросило из вагона), на голове его зияла такая ужасная рана, что страшно было смотреть.

Я смыл с его лица кровь, дал ему воды и заставил выпить несколько глотков бренди. Когда я уложил его на траву, он прошептал: "Все кончено" — и умер.

Затем я наткнулся на женщину, лежащую у деревца. Кровь так и струилась ручьями по ее посеревшему лицу. Я спросил, в состоянии ли она глотнуть немного бренди, она лишь кивнула головой. После этого я продолжал поиски. Когда я вторично проходил мимо этого места, женщина уже была мертва.

Потом ко мне подбежал мужчина, который давал вчера показания на следствии (по-моему, он даже не мог вспомнить, что произошло), и начал умолять помочь разыскать его жену. Позднее ее нашли мертвой.

Невозможно представить себе эту груды искореженного металла и дерева, эти тела, придавленные обломками, эти стоны раненых, валяющихся в грязной воде.

Я не хотел бы давать свидетельские показания, не хочу и писать об этом. Все равно ничего уже не изменишь. О своем состоянии я предпочел бы не рассказывать. Сейчас я как-то сник. Однако, отличаясь присутствием духа, свойственным, пожалуй, только государственным мужам, я ничуть не растерялся во время катастрофы. Вспомнив, что забыл в вагоне рукопись одного из номеров, я вернулся за ней. Все же эти воспоминания удручают меня, и я должен поставить здесь точку».

В другом письме в связи с крушением поезда Диккенс писал: "С каждым днем я все больше и больше думаю о том, как дурно управляется наша страна и до чего дошла наша политическая система. Здесь без всякого руководства выросла эта огромная железнодорожная анархия, и теперь ее злоупотребления представлены в парламенте таким мощным союзом директоров, подрядчиков, маклеров и иже с ними, что ни один министр не смеет ее затронуть".

Железнодорожная катастрофа потрясла Диккенса, оставила в его душе тяжкий след и пошатнула здоровье.

Свои отношения с Элен Тернан Диккенс оберегал от посторонних глаз, таил, насколько это было возможно, о их характере можно гадать, но рискованно делать безусловные выводы.

Разрыв семейных отношений между Чарльзом Диккенсом и Кэтрин Хогарт, публикация в журнале "Домашнее чтение" письма "Личное" и "Вынужденного письма" предопределили судьбу этого журнала.

С 1836 по 1845 год произведения Диккенса издавала фирма Чепмена и Холла. В 1845 году Диккенс передал право издания своих произведений Брэдбери и Эвансу. Они же были и соиздателями "Домашнего чтения". Диккенс не раз выражал им свое недовольство вмешательством в его функции руководителя журнала. Соиздатели были против публикации в "Домашнем чтении" упомянутых писем. Диккенс порвал с ними и выкупил их пай. В декабре 1858 года он решил прекратить издание "Домашнего чтения". Право издавать свои произведения он снова передал Чепмену и Холлу.

Вместо "Домашнего чтения", как его продолжение, Диккенс решает основать новый журнал и заботливо ищет ему название. Он пишет Форстеру, что не сможет ничего делать, пока не остановит свой выбор на заглавии, отвечающем замыслу нового издания. О том же он сообщает Уилки Коллинзу и посылает ему список наименований, в числе которых "Журнал Чарльза Диккенса (В часы досуга)" и названия, обращенные к семье: "Домашний очаг", "Семейные мелодии". Он снова обращается к Шекспиру и в хронике "Король Генрих VI", в части третьей, действие IV, явление 6, находит "удачную цитату": "Наконец под звуки Гармонии Домашнего очага". Он "в восторге", что ему "удалось откопать ее", и делает выбор: "Гармония домашнего очага". Поразительно, парадоксально: только что треснул его собственный очаг, а он провозглашает идею семейной гармонии. Но поразительным и парадоксальным

это было для его друзей и сотрудников, и они уговорили его изменить заглавие. Для самого же Диккенса это отнюдь не было парадоксальным. Тема семьи, идея гармонии домашнего очага проходит через все его творчество — и до разрыва с женой, и после разрыва с нею.

В конце концов, еще раз с той же целью обратившись к Шекспиру, Диккенс останавливает свой выбор. Журнал будет называться "Круглый год", а эпитафия — цитата из "Отелло": "The Story of our Lives from Year to Year". "All the Year Round" — "Круглый год". Диккенсу нравилось это выражение, ставшее названием нового журнала. "Круглый год" не отказался от "Домашнего чтения", он воспринял его, наследовал ему, продолжил его традиции. Многие считали, что Диккенс совершает ошибку: как можно отказываться от печатного органа с упроченным авторитетом и широкой популярностью. Для Диккенса это оказалось возможным — "Круглый год" превзошел успех "Домашнего чтения".

В "Домашнем чтении" от 28 мая 1859 года объявлено: «После появления настоящего, заключительного номера "Домашнего чтения" это издание перейдет в новый еженедельник — "Круглый год", а заглавие "Домашнее чтение" станет частью титульного листа "Круглого года"»

Еженедельные номера "Домашнего чтения" складывались в тома, а всего за девять лет из них сложилось девятнадцать томов.

Обращаясь к читателям, Диккенс писал: «Девять лет существования "Домашнего чтения" — наилучшее обозначение того, что предложит читателю "Круглый год", каковы будут его дух и суть» И далее: "Первая страница первого из этих девятнадцати томов была посвящена Предупреждению, написанному писателем, который замыслил каждый номер, под постоянным наблюдением которого издание выходило и чье имя (как и его перо и лично он сам) были изначально неотделимы от него. Последняя

страница последнего из этих девятнадцати томов завершается той же рукой". Так оно было, Диккенс-романист, очеркист, публицист, просветитель, пропагандист, издатель, редактор, организатор, Диккенс — творческая, энергичная, неукротимая, страстная, вдохновенная и вдохновляющая личность девять лет неустанно выражал себя в "Домашнем чтении".

Читателя может озадачить цитата: "The Story of our Lives from Year to Year". Она озадачила и меня. В известных мне английских изданиях и в русских переводах "Отелло" буквально такого высказывания нет.

Отелло выступает перед венецианским сенатом, рассказывает историю своей жизни "год за годом", произносит не "нашей жизни", как значится в цитате-эпиграфе, а "моей жизни". Отелло рассказывал Дездемоне свою жизнь, полную испытаний, она его "за муки полюбила, а он ее за страданье к ним", и тогда его жизнь и ее жизнь стали "нашей жизнью". Диккенс под новым названием продолжающегося издания хотел рассказывать не историю своей жизни, а историю "нашей жизни": историю семьи, общества, страны, мира — год за годом. Однажды Диккенс попытался рассказать историю своей жизни, и читатель уже знает, что за этим последовало. Он будет рассказывать историю "нашей жизни", но его жизнь, и не только жизнь его творческого духа, найдет свое место в той истории "нашей жизни", которую он будет рассказывать читателю еще десять лет, до дня своей смерти, в своем журнале "Круглый год".





”КРУГЛЫЙ ГОД”

Моя вера в людей, которые правят, в общем, ничтожна. Моя вера в народ, которым правят, в общем, беспредельна.

Чарльз Диккенс :

30 апреля 1859 года вышел первый номер ”Круглого года”. Его появление ознаменовано публикацией исторического романа Диккенса ”Повесть о двух городах”. Роман публикуется порциями, еженедельно по ноябрь месяц с иллюстрациями художников Брауна и Барнарда.

Озабоченность Диккенса положением в стране, отягощенным Крымской войной, понесенными в ней огромными

ненужными потерями и злоупотреблением властей, не давала ему покоя, требовала от него действительного влияния на общественное мнение.

За пять лет до публикации "Повести о двух городах" Диккенс доверительно высказал эту озабоченность в письме к "самому полезному человеку в парламенте" Остину Генри Лейарду. Он писал 10 апреля 1855 года:

"Ничто сейчас не вызывает у меня такой горечи и возмущения, как полное отстранение народа от общественной жизни. В этом нет ничего удивительного. Все эти годы парламентских реформ народу так мало приходилось участвовать в игре, что в конце концов он угрюмо сложил карты и занял позицию стороннего наблюдателя. Игроки, оставшиеся за столом, не видят дальше своего носа и считают, что и выигрыш, и проигрыш, и вся игра касаются только их одних, и не поумнеют до тех пор, пока стол со всеми ставками и свечами не полетит вверх тормашками. Назревающее у нас в стране недовольство пугает меня еще и тем, что оно тлеет незаметно, не вспыхивая ярким пламенем; ведь точно такое же настроение умов было во Франции накануне первой революции, и достаточно одной из тысячи возможных случайностей — неурожай, очередное проявление наглости или никчемности нашей аристократии, которая может оказаться последней каплей, переполнившей чашу; проигранная война, какое-нибудь незначительное событие дома — и вспыхнет такой пожар, какого свет не видел со времен французской революции.

Тем временем что ни день, то новые проявления английского раболепия, английского подхалимства и других черт нашего омерзительного снобизма... А возмущенные миллионы, храня все то же противоестественное спокойствие и угрюмость, с каждым днем все более ожесточаются и все сильнее укрепляются в своих наихудших намерениях. И, наконец, всему этому сопутствуют нищета, голод, невежество и безысходность, о самом существовании которых

едва ли подозревает хоть один из тысячи англичан, которых не коснулись эти бедствия.

Мне кажется, что руководить общественным мнением в ту пору, когда это мнение еще не сформировалось и к тому же при столь критических обстоятельствах, — немислимо. Если бы люди вдруг встрепенулись и принялись за дело с воодушевлением, присущим нашей нации, если бы они создали политический союз, выступили бы — мирно, но всем скопом против системы, которая, как им известно, порочна до мозга костей, если бы голоса их зазвучали так же грозно, как рев моря, омывающего наш остров, то и я всей душой присоединился бы к этому движению и счел своей несомненной обязанностью помогать ему всеми силами и попытаться им руководить. Но помогать народу, который сам отказывается помочь себе, столь же безнадежно, как помогать человеку, не желающему спасения. И пока народ не пробудится от своего оцепенения (этого зловещего симптома слишком запущенной болезни), я могу лишь неустанно напоминать ему о его обидах”.

Это письмо, выраженные в нем озабоченность, тревога и потребность действовать, помогает понять, какие обстоятельства, мысли и переживания исподволь возбуждали у Диккенса замысел ”Повести о двух городах” — романа о французской буржуазной революции. Но озабоченность и тревога драматического свойства возникли у Диккенса не пять лет назад. Следует вернуться еще дальше в прошлое, не к 1855, а к 1845 году, отсчитать еще десять с небольшим лет и посмотреть, как эволюционировало его умонастроение и в каких художественных формах оно себя выражало.

В 1843 году у Диккенса возник замысел произведения в новом жанре — жанре ”рождественской повести”, ”рождественской песни в прозе”, повести-сказки, — приуроченного к рождеству. В декабре того же года ”Рождественская песня в прозе. Святочный рассказ с привидениями” вышла в свет. Диккенс предполагает писать в этом жанре ежегодно.

Диккенс избрал форму святочной сказки в поисках художественной формы, доступной самой широкой аудитории. Он учитывал особенность христианского праздника, его всенародность и его оптимистическую идею, связанные с этим праздником надежду на перемены к лучшему и радостное настроение. В святочных сказках Диккенса нет религиозной символики, религиозный смысл рождественского праздника устранен, отеснен реальностью, ее образами, а также фантастическими образами и мотивами, фольклорными и романтическими, призванными отразить реальность и выразить авторскую идею.

Самая значительная из святочных сказок, связанная с праздником Нового года, — это "Колокола". Диккенс завершил ее 3 ноября 1844 года, 3 и 4 декабря читал ее друзьям, а 22 декабря выпустил в свет.

"Колокола" — сжатое, концентрированное выражение социального пафоса и стиля Диккенса в зрелый период его творчества. Это маленькое произведение, но и по нему можно судить о масштабности и энергии его художественной мысли.

В "Колоколах" представлена панорама социальной жизни диккенсовской Англии и обнажены проблемы времени, прежде всего — трагизм положения трудового народа и неизбежность его недовольства и протеста, способного принять еще невиданные размах и силу.

С глубочайшим сочувствием и любовью к трудовому народу выписаны Диккенсом образы его представителей — чудаковатого посыльного Тоби Вэка, героя повести, которому "нечего было ждать ни от старого года, ни от нового", его юной милой дочери, которой жизнь сулит одни мрачные испытания, рабочего Уилла Ферна, отважного и мужественного, не согласного мириться с жестокой судьбой и несправедливыми условиями жизни и труда. Диккенс подчеркивает обаятельную прямоту их чувств, их поведения и их солидарность. Тоби Вэк предупреждает Уилла Ферна

о грозящей ему опасности и принимает его у своего бедного очага. Вместе с тем Диккенс с особой силой средствами едкой иронии и сатиры вскрывает цинизм, лицемерие и демагогию идеологов господствующего класса. Самодовольные и высокомерные, все они: проповедник "практической философии" Кьют, мальтузианец Файлер, консерватор нового толка, некто по кличке "Краснолицый", "друг народа" и "акробат благотворительности" Баули — при всех их видимых разногласиях, карикатурно отражающих характерные тенденции в господствующей идеологии, придерживаются одной позиции — требуют; чтобы народ трудился в поте лица, был терпелив, покорен и благодарен своим угнетателям. Даже Тоби Вэк, робкий и забитый труженик, который, читая газеты, не мог разобраться, имеет ли он и ему подобные "право жить на земле", даже он под воздействием суровой действительности прозревает. Он не сразу пришел к неожиданному для себя наблюдению: "Нет ничего на свете столь постоянного, как время обеда, и нет ничего на свете столь непостоянного, как обед". И все же именно он, словно цитируя Шекспира, восклицает: "Я знаю, что Время хранит для нас наше наследие. Я знаю, что придет день и волна времени, поднявшись, сметет, как листья, тех, кто чернит нас и угнетает. Я вижу, она уже поднимается". Поднявшаяся волна времени, чартистское движение, побудила Диккенса вложить в уста своего героя грозные слова, выражение окрепшего, прояснившегося и возмущенного сознания трудового человека. И у самого Диккенса окрепло это убеждение. С полным основанием говорил о Диккенсе Чернышевский: "Это защитник низших классов против высших, это каратель лжи и лицемерия".

В "Рождественских повестях" отчетливо выразились устремления, характерные для всего творчества Диккенса. К ним относится и его идеал семьи и семейной гармонии. Вслед за "Колоколами" появился "Сверчок за очагом"

(1846) — прославление семейного очага, семейного уюта, оплота против нашествия мирских невзгод и прибежища для душевного отдохновения.

Преображение личности, вера в возможность духовного возрождения — одна из важнейших тем творчества зрелого Диккенса. Прямое, почти декларативное выражение она получает в "Рождественской песне в прозе". Главный персонаж этой повести, хозяин маклерской конторы Скрудж, предстает в двух лицах. Скрудж реальный — стяжатель, мастер "выжимать соки, загрэбать, захватывать, заграбастывать, вымогать...". Отточие показывает, что это еще не полная характеристика реального Скруджа. Он "скрытный, замкнутый, одинокий" человеконенавистник. Его внешний облик отражает его душевную холодность. Это яркий сатирический образ стяжателя. И рядом возникает иной Скрудж, преобразенный, очеловеченный фантастическим способом.

Святочная сказка о преобразении Скруджа — нравственная проповедь, обращенная автором к реальным Скруджам. В скором времени он напишет еще об одном возрождении, без влияния святочных духов, о возрождении личности купца Домби ("Домби и сын", 1848).

У Диккенса было пристрастие к моральной проповеди, он верил в ее действенность, но из этого не следует делать вывод, будто он рассчитывал на повальное преобразование Скруджей и Домби. Еще в ранний период своего творчества, в предисловии к роману "Приключения Оливера Твиста", отвечая на критику, суть которой сводилась к тому, что он, изображая злодеев, искажает правду, что в жизни так не бывает, Диккенс заявил: "...Как я опасаюсь, на свете все же есть такие бесчувственные и бессердечные натуры, которые окончательно и безнадежно испорчены". Этот жестокий, мрачный, но трезвый вывод противоречил его идее нравственного преобразования человека. Бесчувственные и бессердечные Скруджи и Домби — натуры испорченные,

но не окончательно и безнадежно, в них еще теплится живое чувство, — вот это показывает и стремится доказать Диккенс, отнюдь не смягчая их бесчувственности и бессердечия. И не проповедь, а нравственное потрясение, вызванное конкретными обстоятельствами и протекающее в индивидуальных формах, служит условием их преобразования. Возможность преобразования личности, идея этой возможности опиралась у Диккенса на его понимание сложности человеческой природы.

Те мысли, переживания и устремления Диккенса, которые он выражал в реально-фантастической форме в "Рождественских повестях", в "Повести о двух городах", обнажились на почве истории в период ее резкого перелома.

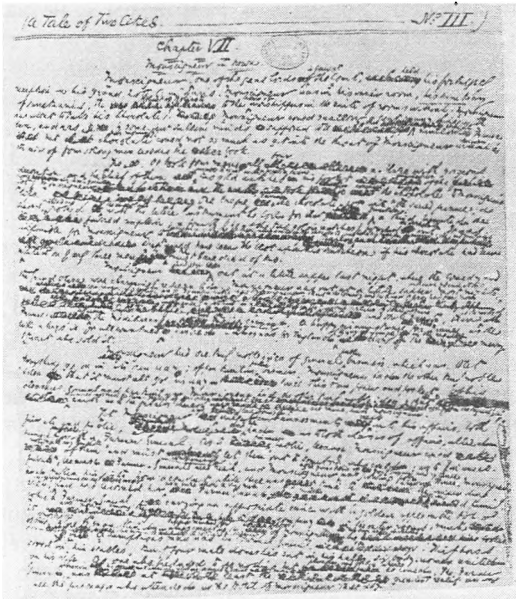
"Повесть о двух городах" — исторический роман о Великой французской революции. Это и роман о семье и семейной гармонии. Два контрастных образа освещают развитие его сюжета — образ яростной бури и тихого дома.

На первой странице обозначено начало времени действия: "Стояло лето Господне тысяча семьсот семьдесят пятое". В первом абзаце дана его характеристика:

"Это было самое прекрасное время, это было самое злосчастное время, — век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было, мы то витали в небесах, то вдруг обрушивались в преисподню, — словом, время это было очень похоже на нынешнее, и самые горластые его представители уже и тогда требовали, чтобы о нем — будь то в хорошем или в дурном смысле — говорили не иначе как в превосходной степени". Это было время контрастов.

"Повесть о двух городах" — повесть о двух столицах, Лондоне и Париже.

Когда в главе II под названием "На почтовых" начинает завязываться событийный узел, читатель может подумать, что это роман разбойничий или, во всяком случае, авантюрный.



Страница рукописи гл. VII
"Повести о двух городах" Ч. Диккенса

Поздним вечером в самом конце ноября по дуврской проезжей дороге, с трудом взбираясь на крутой косогор, тащилась карета. Рядом, хлюпая по топкой грязи, тащились пассажиры. "Дуврский почтовый дилижанс" пребывал в своем обычном, естественном для него состоянии, а именно: кондуктор с опаской поглядывал на седоков, седоки опасались друг друга и кондуктора; каждый из них подозревал всех и каждого, а кучер не сомневался только в своих лошадях, ибо тут он мог с чистой совестью поклясться на Ветхом и Новом завете, что эти клячи для такого путешествия непригодны". "В те времена путешест-

венники избегали вступать в разговоры с незнакомыми людьми, ибо на большой дороге всякий мог оказаться грабителем или быть в заговоре с разбойничьей шайкой. Да и как же тут не опасаться: на каждом почтовом дворе, в каждой придорожной харчевне у предводителя шайки имелся свой человек на жалованьи — либо сам хозяин, либо какой-нибудь неприметный малый на конюшне”. Таковы были удобства дорожного путешествия.

”Англия гордилась своим порядком и благоденствием, но на самом деле похвастаться было нечем. Даже в столице каждую ночь происходили вооруженные грабежи, разбойники врываются в дома, грабят на улицах... Грабитель, орудовавший ночью на большой дороге, мог оказаться днем мирным торговцем Сити; так, однажды некий купец, на которого ночью напала разбойничья шайка, узнал в главаре своего собрата по торговле и окликнул его, тот предупредительно всадил ему пулю в лоб и ускакал; на почтовую карету однажды напало семеро, троих кондуктор уложил на месте, а остальные четверо уложили его самого — у бедняги не хватило зарядов, — после чего они преспокойно ограбили почту... Узники в лондонских тюрьмах вступали в драку со своими тюремщиками, и блюстители закона усмиряли их картечью; на приемах во дворце вору срезали у благородных лордов усыпанные бриллиантами кресты...

Все эти происшествия и тысячи им подобных, повторяясь изо дня в день, знаменовали собой дивный, благословенный год от Рождества Христова тысяча семьсот семьдесят пятый”.

Дуврский почтовый дилижанс клячи последним рывком втащили наконец на вершину косогора, и тут послышался ”топот копыт мчащейся во весь опор лошади”. Это приехал посыльный из Лондона. После окрика и предупреждения кондуктора: ”Стрелять буду” характер происшествия прояснился, посыльный, некий Джерри, вручил одному



Чарльз Диккенс 1859 г.
Художник Вильям Поуэлл Фриз (1819–1909)

из пассажиров мистеру Джарвису Лорри, важному действующему лицу, депешу, а тот, ознакомившись с ней, ответил посылному загадочным: **”Возвращен к жизни”**.

Масса происшествий, занимательных, дерзких, отважных, пугающих и страшных событий происходит в романе, но это не приключенческий роман. И все же обилие происшествий, энергия и острота фабульного развития в этом романе очевидны и невольно обращают на себя внимание.

Сюжеты романов Диккенса, всех его романов, отнюдь не чуждаются приключений. Повествование у Диккенса

основано на описании событий, их чередование играет роль ведущей двигательной пружины в сюжете. Энергии и динамизму повествования способствуют у него и чисто приключенческие эпизоды — похищения и преследования.

Заглавия некоторых ранних романов Диккенса указывают на приключения как основу сюжета: "Приключения Оливера Твиста", "Жизнь и приключения Николаса Никльби". Однако эти романы, вышедшие вслед за "Пиквикским клубом", отнюдь не приключенческие, это социальные романы. Диккенс возбудил и возглавил мощное реалистическое направление в английской литературе 30—60-х годов прошлого столетия. Он — первый в группе английских писателей, которую Маркс назвал блестящей плеядой современных английских романистов.

Диккенс стремился к тому, чтобы его романы были занимательны, чтобы их читали с живым интересом и увлечением, он загадывает читателю загадки, держит его в неведении какой-нибудь тайны, но он не жертвует содержательной сутью ради развлечения. Приключения Оливера Твиста и Николаса Никльби не столько приключения, сколько злоключения. Основной интерес в романах Диккенса возбуждают созданные им характеры, "вереницы персонажей" — выражение В.Г.Короленко из его очерка "Мое первое знакомство с Диккенсом". Да, в романах Диккенса вереницы персонажей. Каждый заявляет о себе своей внешностью и своим словом, особенно словом, своей манерой говорить, своим мнением и действием. И каждый требует к себе внимания.

На фронтисписе с иллюстрациями Физа и Крукшенка — знаменитых иллюстраторов Диккенса — он изображен в окружении своих героев. Здесь их небольшая группа: мистер Пиквик "в кругу мужей, которые добровольно согласились разделить с ним опасность его путешествий и славу его открытий". Герберт Уэллс скажет: сюжет в романах Диккенса надломился под тяжестью характеров.



Джордж Крукшенк. Автопортрет

Но вот задуман и появляется журнал "Круглый год".

«Нужны были, — замечает К. Чуковский, — новые литературные приемы, совершенно непривычные для Диккенса. Чтобы поднять интерес к своему молодому журналу, он задумал написать такую повесть, в которой главное — увлекательный, волнующий сюжет, а отнюдь не обрисовка характеров.

”Мне хотелось написать, — говорит он в одном письме, — картинную живописную повесть, интерес к которой воз-



Даниэл Маклиз.
Художник Е.М.Уорд

растал бы с каждой новой главой. Хотя действующие лица в ней и будут выхвачены из жизни, но их характеры будут выясняться не столько из их разговоров, сколько из самого действия повести. Словом, я вообразил, что может быть написана "повесть приключений" взамен того скучного вздора, который стряпают у нас под этим названием". .

Возлагая на себя такую задачу, — продолжает К.Чуковский, — Диккенс тем самым насильственно подавлял в себе свою самую могучую способность — способность обрисовки характеров. Он везде был силен не столько фабулой, сколько обрисовкой характеров. Теперь, впервые, он затеял



Люк Филдс.
Художник неизвестен

выдвинуть фабулу на первый план, избрав героями повести не отдельных людей, а целые города: Париж и Лондон».

Стоит заметить, что события, приключения в "Повести о двух городах" связаны с условиями жизни в этих столицах и многое проясняют в жизни "верхов" и народа. Вереницы персонажей проходят и по страницам "Повести о двух городах". Когда, как было уже сказано, Роберт Луис Стивенсон решал для себя проблему соединения

в остросюжетном романе занимательности с действительной жизнью, он обратился к Диккенсу, указывая на искания и достижения в поздних его романах. Занимательность романов, публиковавшихся в "Круглом годе", возбуждавших интерес читателей, расширяла и увеличивала их число. Диккенс — издатель и редактор чутко реагировал на перемены в читательской психологии и в социальном составе потребителей журнальной периодики.

Надо всеми мелкими и значительными происшествиями "Повести о двух городах", как яростная буря, вздымается грандиозное историческое событие — Великая французская революция 1789—1793 годов. Но это роман не только о революции. И не только о семье, о тихом доме, и не только о разных людях — их поступках, мыслях и чувствах, их жизнях и судьбах, но и роман об основах человеческого бытия, о началах человечности — ее состоянии, проявлениях, смысле и значении.

В живых картинах и образах предстает в романе режим феодальной монархии Франции, режим деспотии, гнета, произвола, беззакония — простых людей грабили, унижали, "били, как собак", не считали за людей. Спесивым дворянам-крепостникам казалось, что все это само собой разумеется, что так и должно быть, что это навек им данные "божественные права". Естественная попытка честного и совестливого интеллигента вступить за поруганных оказывается достаточным поводом, чтобы скрутить ему руки, зажать рот тряпкой, увезти в Бастилию и бросить в камеру. Так молодой врач, искусный хирург, знаменитость Парижа, доктор Манетт из города Бове становится номером: "Сто пятый, Северная башня". Восемнадцать лет он узник Бастилии. Талантливый, деятельный человек, он превращается в жалкое существо, лишившееся памяти. "И сколько бы жена исчезнувшего ни обрадовалась с мольбами и к королю, и к королеве, и к судьям, и к кардиналу, пытаясь узнать о нем хоть что-нибудь, все тщетно..." Для

многих читателей подобные факты, образы, сцены невольно пробуждали и пробуждают схожие образы и сцены, лично пережитое в других исторических условиях и в других странах.

Жена доктора Манетта, англичанка, осталась одна с ребенком, девочкой Люси. Она так "настрадалась еще до того, как ребенок появился на свет, что решила избавить свое бедное дитя от этого страшного наследия, уберечь его от тех ужасных мучений, которые ей самой пришлось претерпеть, и растить девочку, внушив ей, что отец ее умер". Дочь не по своей вине отказалась от отца. Ей было всего два года, когда ее мать умерла, сраженная горем. И вот спустя восемнадцать лет Люси узнает, что отец ее жив, "возвращен к жизни", встречается с ним и после грозных событий увозит его в Лондон, в тихий дом. Потребовались свобода, забота, любовь, чтобы возвращенный к жизни ожил, снова стал человеком.

О том, как жил простой люд — крестьяне, ремесленники, рабочие, читатель узнает, знакомясь с отдельными судьбами, с конкретными фактами, с гневными характеристиками. Вот одна из них, посвященная окраине Парижа, Сент-Антуанскому предместью, которое заняло видное место в истории французской революции. В Сент-Антуанском предместье хозяйничали "холод, грязь, болезни, невежество, нужда — все знатные владыки, и в особенности Нужда, самая могущественная из всех. Люди раздавленные ею, словно чудовищными жерновами... попадают на каждом шагу, их можно увидеть в каждой подворотне, они выходят из дверей каждого дома, выглядывают из каждого окна, дрожат в своих лохмотьях на всех перекрестках. Мельница, измолвшая их, перемалывает молодых в стариков. У детей старческие лица и угрюмые не по-детски голоса. И на каждом детском и взрослом лице, на каждой старческой — давней или едва намечающейся — морщине лежит печать голода. Голод накладывает руку на все; Голод лезет из этих невообразимых домов, из убогого

тряпья, развешанного на заборах и веревках; Голод прячется в подвалах, затыкая щели и окна соломой, опилками, стружками...

Голод здесь у себя дома, и все здесь подчинено ему: узкая кривая улица, грязная и смрадная, и разбегающиеся от нее такие же грязные и смрадные переулки, где ютится голытьба в зловонных отрепьях и колпаках и все словно глядят исподлобья мрачным, насупленным взглядом, не предвещающим ничего доброго. На лицах загнанных людей нет-нет да и проскользнет свирепое выражение затравленного зверя, готового броситься на своих преследователей. Но как они ни забиты, ни принижены, у многих в глазах вспыхивает огонь, губы плотно стиснуты, а в суровых складках, бороздящих нахмуренные лбы, проступают налитые кровью жилы, похожие на веревки для виселицы, на которой либо им самим суждено кончить жизнь, либо они кого-нибудь вздернут". Горе и отчаяние народа таило в себе непостижимую силу, и эта грозная сила вырвалась наружу.

"Наступила новая эра", обозначенная и буквальным смыслом: в 1793 году французским Конвентом было введено новое летосчисление. День провозглашения республики — 22 сентября 1792 года — стал первым днем первого года республики. Все месяцы получили новое название. Новая эра порывала со всей предшествующей историей человечества, как историей бесчеловечной.

"— Добрый день, гражданинка!

— Добрый день, гражданин!

Эта форма обращения недавно была введена законом. Так до сих пор обращались друг к другу ярые патриоты, теперь это стало обязательным для всех".

"Республика, несущая Свободу, Братство, Равенство или Смерть, бросила вызов ополчившемуся против нее миру, решив победить или умереть... Триста тысяч человек вступили в ряды войск, готовившихся в поход против

тиранов во всем мире”. ”Заря такая — счастье для других. Для молодости суший рай”, — писал о французской революции английский поэт Уильям Вордсворт. «До человека ли с его личным горем было этой бушующей стихии Первого года Свободы...

Ни отдыха, ни передышки, ни жалости, ни колебаний, ни даже счета времени не существовало в те дни. И хотя дни и ночи чередовались по-прежнему, в том же неизменном круговороте, как и в первозданные времена, когда ночь впервые сменилась утром и наступил первый день, люди потеряли им счет...

Революционный трибунал в столице, сорок, пятьдесят тысяч революционных комитетов по всей стране, Закон о ”подозрительных”, грозивший потерей свободы и жизни всякому, ибо любой добропорядочный, честный человек мог оказаться жертвой любого негодяя и мошенника, тюрьмы, переполненные ни в чем не повинными людьми, которых держали там без суда и следствия, — все это стало обычным, узаконенным порядком вещей, и, хотя прошло всего лишь несколько недель, как были введены эти законы, они так прочно вошли в жизнь, словно так оно и было всегда и все уже давно свыклись с этим. Но самым привычным, примелькавшимся зрелищем, без которого нельзя было и представить себе этот город, как будто неразрывно связанный с ним испокон веков, было чудовищное сооружение на площади — зубастая кумушка Гильотина.

В каких только шуточках и островах не изощрялись на ее счет! — Незаменимое лекарство от головной боли, верное средство, предупреждающее седину, лучшее средство для восстановления цвета лица; народная бритва — бреет быстро и чисто; ступай, поцелуй Гильотину, она тебе откроет окошечко, и ты тут же чихнешь в мешок. Гильотина стала символом возрождения человечества, она заменила собой крест. Кресты снимали с шеи и на груди

носили маленькие изображения гильотины; ей поклонялись, в нее веровали, как когда-то веровали в крест.

Она что ни день рубила несчетное множество голов, и не только сама она стала багрово-красной, но и земля под ней набухла и пропиталась кровью».

«Идея "Повести о двух городах", — писал Диккенс, — явилась у меня, когда я с моими детьми и друзьями участвовал в домашнем спектакле, в пьесе Уилки Коллинза "Застывшая пучина". Мне очень хотелось войти по-настоящему в роль, и я старался представить себе то душевное состояние, которое я мог бы правдиво передать, дабы захватить зрителя».

Уилки Коллинз сформировался как писатель в творческой "школе Диккенса", но и сам Учитель отзывался на опыт и литературные эксперименты своего молодого друга. В пьесе "Застывшая пучина" Диккенс исполнял роль Ричарда Уордэра. Характер и судьба этого героя возбудили к нему живой интерес Диккенса и послужили непосредственным источником создания образа Сидни Картера. Как и Ричард в "Застывшей пучине", Сидни в "Повести о двух городах" жертвует собой ради любимой женщины и спасает от гибели своего соперника Шарля Эвремонта, он же Чарльз Дарней, муж Люси Манетт. Как французского аристократа, хотя он и отказался от родовой собственности в пользу народа, его, по доносу, заключают в тюрьму. Заявление общественного обвинителя не оставляет надежды на его помилование:

"Шарль Эвремонт, он же Дарней, — освобожден вчера из тюремного заключения, — и вчера же по вновь поступившему обвинению снова водворен в тюрьму. Обвинительный акт представлен вчера вечером. Обвиняется как враг Республики, аристократ из проклятого рода угнетателей, объявленного вне закона и подлежащего полному истреблению до последнего колена, ибо, пользуясь своими, ныне упраздненными правами и привилегиями, эти ненавистные

тираны всячески притесняли народ. На основании вышеизложенного отпрыск сего рода Шарль Эвремонт, он же Дарней, считается объявленным вне закона и лишен всех гражданских прав”.

Сидни Картер, пользуясь внешним сходством с Шарлем Эвремондом, реализует дерзкий замысел: подменяет в тюремной камере своего соперника. Тот выходит из тюрьмы, а вместо него на гильотине казнят Сидни Картера.

”Во всем, что касается жизни французского народа до и во время Революции, я в своих описаниях (вплоть до самых незначительных мелочей) опирался на правдивые свидетельства очевидцев, заслуживающих безусловного доверия”, — писал Диккенс.

Джон Форстер выразил сомнение в достоверности описанных Диккенсом злодеяний французских аристократов в канун революции, он не отрицал их жестокости в обращении с народом, но, по его мнению, это было в иной, более ранний период.

”Если есть на земле что-нибудь достоверное, — возражал Форстеру Диккенс, — я считаю самым достоверным, что положение французского крестьянина в те дни было невыносимо...”

Нет сомнения, что с той же решительностью Диккенс возразил бы и против наших критиков, писавших, что романист сгустил краски ”в изображении кровавых событий, он погрешил против правды истории”, описывая революционную борьбу.

Вопрос об отношении к ”Повести о двух городах” заслуживает в наше время специального рассмотрения, но не краткого и, следовательно, не на этих страницах. Здесь можно отметить следующее.

”Повесть о двух городах” отдельным изданием вышла в 1918 году в кооперативном издательстве ”Колос”. Автор вступительной статьи А.Г.Горнфельд назвал роман ”повестью о невинных жертвах”, полагая, что революция

В крайностях террора отрицает "свои высокие цели, свой освободительный пафос". По его словам, "как бы ни казались резки обличения Диккенса, это не обличения памфлета. В них нет ни преувеличения, ни односторонности".

«...Если что оставляет читателя "Повести о двух городах" не вполне удовлетворенным, — замечает А.Г.Горнфельд, — то это не отсутствие обычного божественного диккенсовского юмора, не относительная бледность главных действующих лиц, а то спокойствие, с которым Шарль Дарней и его семья приемлет в заключительных строках романа жертву Картера и живет себе и поживает, благодарно чтя память мученика, но не раздражая себя невыносимым для чуткой совести сознанием, что счастье и благополучие получены все-таки чужой кровью».

Тут же сказано: «Герой "Повести о двух городах" Шарль Дарней принадлежит к тому высокому морально-историческому типу, который впоследствии в русских условиях получил трогательное название "кающегося дворянина". Очень молодым человеком, осознав всю неправду, в которой коснеет королевская Франция, он отказался от титула маркиза Эвремонта, от поместий и высоких связей, от всех великих преимуществ, которые предоставляла знатному барину его феодальная родина. Он поклялся искупить грехи деспотического строя, для него ненавистного, он сделал почти все, что было в его слабых силах, чтобы искупить вину своих предков».

А.Г.Горнфельд учитывает предисловие Диккенса к "Повести о двух городах", отмеченную автором связь замысла этого произведения с пьесой Коллинза. Он пишет: "В драме Коллинза мрачный и мстительный лейтенант Уордур, отвергнутый избранной им девушкой и последовавший в поллярную экспедицию для того, чтобы там уничтожить ненавистного соперника, кончает тем, что ценой собственной жизни спасает его от гибели. В романе Диккенса спившийся, но сохранивший остатки высокого нравственного

характера адвокат Сидни Картер извлекает мужа безнадежно любимой им женщины от гильотины, приняв страшную смерть вместо него”.

В 1919 году в Петербурге, в издательстве ”Всемирная литература”, в составе избранных сочинений Чарльза Диккенса, под редакцией К.Чуковского, двадцать вторым томом вышла ”Повесть о двух городах”. Автор предисловия к этому изданию Корней Чуковский, отмечая вначале зависимость замысла ”Повести” от пьесы Уилки Коллинза ”Замерзшая пучина”, писал:

«В пьесе (название пьесы *Frozen Deer* переводят по-разному: буквально — ”Замерзшая глубина” или ”Замерзшая пучина”, в предисловии — ”Оледеневшая пучина”.— *М.У.*) изображается, как во время полярной экспедиции некий безнадежно влюбленный юноша, отвергнутый любимой девушкой, спасает жизнь своему счастливому сопернику, которого он незадолго до того намеревался убить. Он ухаживает за соперником во время его болезни, отдает ему последний кусок хлеба и, выбившись из сил, приносит его к ногам любимой женщины:

— Я спас его, Клара, для тебя!

И тут же эффектно умирает...»

Диккенс был отличный актер. Он наполнил эту ходульную роль таким большим душевным содержанием, что она потрясла присутствующих.

Касаясь политической характеристики ”Повести о двух городах”, К.Чуковский ограничивается замечанием:

«Изображая революцию, Диккенс был под обаянием такого чуждого ему таланта, как Карлейль (теперь принято писать Карлайль, и это правильно. — *М.У.*). Диккенс очень любил Карлейля. Карлейль оказал несомненное влияние на стиль и художественные методы Диккенса. Первая глава ”Повести о двух городах” — словно продиктована Карлейлем. Недаром Диккенс так любил его ”Историю Французской революции”».

Действительно, Диккенс высоко ценил "Историю Французской революции" Томаса Карлайля и находился под ее влиянием.

В 1926 году "Повесть о двух городах" отдельным изданием вышла в Москве, в издательстве ВЦСПС, с вступительной статьей Г. Якубовского. Издание отмечено тенденцией, которая со временем стала весьма характерной для редакционно-издательской практики. Это издание выражает недоверие читателю и опекает его.

В "Предисловии" (на титульном листе издания оно значится как "Вступительная статья") целесообразность выпуска "Повести" мотивирована ее ценной содержательностью и живостью художественного изложения богатого материала:

«Глубокое знание психологии людей различного положения и развития, понимание борьбы внутренних сил классового общества, разнообразный исторический и бытовой материал, художественно схваченный писателем, — все это делает "Повесть о двух городах" очень ценной книгой...» Она "даст читателю гораздо больше для понимания событий Великой французской революции и общественных движений того времени, нежели сухие исторические сведения". Однако этот роман предложен читателю "в сокращении (удалены длинноты в фабуле, некоторые второстепенные детали и все то, где автор явно расходится с исторической правдой)..."

Просто восхитительна лукавая бесцеремонность обращения с великим романистом, еще не усвоившим закона экономичного строения фабулы, скромная уверенность в абсолютном знании исторической правды и неприкрытая утилитарность освоения классических произведений искусства.

«"В повести о двух городах", — писал в 1918 году А.Г. Горнфельд, — есть несколько эпизодов потрясающей силы. Среди них — наряду с изумительным изображением

остервенелой "Карманьолы" — особенно внедряется в память глава под заглавием "Точило"».

Нетрудно догадаться, что как раз эпизоды "потрясающей силы", способные внедриться в память читателя, изъяты в издании "Повести" 1926 года вместе с "длинными фабулы".

«Конечно, — писал в 1931 году А.В.Луначарский о "Повести о двух городах", — Диккенс не лучше Карлейля сумел понять подлинную сущность французской революции. Разумеется, он отшатнулся от нее, как от безумия. Это было вполне в духе всего его мировоззрения, и, тем не менее, ему удалось создать по-своему бессмертную книгу» (М.; Л., 1931).

Для нас сейчас, и для наших издателей и для критиков, становится все более очевидным, что бессмертное недопустимо ни отвергать, ни калечить, его надо осмыслить.

Революционный террор, направленный против контрреволюции, в условиях, когда часть народа превращалась в озверевшую толпу, не щадил и невинные жертвы, превысил меру необходимой обороны. Диккенс не упоминает многих фактов бессмысленной и страшной жестокости. Например, такой реальности, о которой свидетельствовал Гракх Бабёф (1760—1797) — о "республиканских браках": девушек и юношей раздевали донага, связывали парно, оглушали саблём по голове и сбрасывали в реку.

Роман "Повесть о двух городах" появился вслед за "Крошкой Доррит". Это движение творческой мысли Диккенса нетрудно понять. Отнюдь не потому только, что действие романа "Крошка Доррит" начинается во Франции, в Марселе, в городе, "откуда пошла гулять по свету самая возмутительная бунтовская песня из всех, когда-либо сочиненных на земле", — "Марсельеза", созданная в период французской буржуазной революции, в 1792 году, и ставшая впоследствии государственным гимном Франции. Ранее этих строк есть упоминание о "государственной

машине — гильотине”. В этих моментах как бы уже содержится заявка на “Повесть о двух городах”, обоснованная всем романом, и не им одним. “Крошка Доррит” (1857) включает серию масштабных социально-обличительных романов Диккенса: “Домби и сын” (1848), “Дэвид Копперфилд” (1850), “Холодный дом” (1853), “Тяжелые времена” (1854).

В “Крошке Доррит”, как и в двух предшествующих романах пятидесятих годов, обращают на себя внимание образы-символы необычайной социальной концентрации. В романе “Холодный дом” это Канцлерский Суд — рутинное заведение, составная часть государственной и социальной системы и символ того, в какую бюрократическую, всеразрушающую силу превратилась эта система. В “Тяжелых временах” это город Коктаун, место действия романа. На всем облике дымного промышленного Коктауна лежит печать бездушия. Он выстроен по удручающему трафарету: “тюрьму нельзя отличить от больницы”. Этот трафарет — следствие утилитарного подхода к жизни и человеку, господства принципа голого расчета и выгоды: ничто в Коктауне не радует глаз, все в нем подавляет чувство красоты и фантазию. В “Крошке Доррит” масштабный социально-обличительный образ-символ — Министерство Волокиты — воплощение бюрократизма, бездарности и кастовости. “Не делать того, что нужно” — таков девиз и ведущий принцип этого волокитного министерства и, в сущности, всякой бюрократической системы и бюрократической организации.

Блестящая характеристика Министерства Волокиты дана в главе X романа, “закрывающей в себе всю науку управления”. Несколько кратких выдержек из этой главы могут позволить воспринять суть обсуждаемой проблемы, они, эти выдержки, словно тезисы страстной обличительной речи Чарльза Диккенса, дающие повод для размышлений и выводов.

«Министерство Волокиты (как известно каждому и без пояснений) всегда было самым важным учреждением в государстве. Ни одно общественное предприятие не может осуществиться, не будучи одобрено Министерством Волокиты. Оно — всюду, где только запахнет жареным, что бы ни жарилось — огромный общественный гусь или малюсенькая общественная куропатка...

Это славное учреждение появилось на свет тогда, когда государственные мужи открыли один великий и непревзойденный принцип, исчерпывающий все трудное искусство управления страной. Оно первым сумело усвоить благодетельный принцип и с успехом стало руководствоваться им в своей официальной деятельности. Как только выяснилось, что нужно что-то сделать, Министерство Волокиты раньше всех других государственных учреждений изыскивало способ **”не делать того, что нужно”...**»

”И если вдруг оказывалось, что какой-то недогадливый чиновник намеревается что-то сделать, и возникало малейшее опасение, как бы непредвиденный случай, чего доброго, не помог ему в этом, Министерство Волокиты всегда умело с помощью циркуляра, отношения или предписания вовремя погасить его пыл. Именно дух общественной пользы, столь сильный в Министерстве Волокиты, побуждал его вмешиваться решительно во все. Механики, натуралисты, солдаты, моряки, составители прошений, авторы мемуаров, жалобщики, ответчики по жалобам, разбираатели жалоб, барышники, жертвы барышников, те, кому не удалось получить заслуженной награды, и те, кому удалось не понести заслуженного наказания, — все без разбора оказывались погребенными в бумажных недрах Министерства Волокиты”.

Один из выразительных примеров пагубного действия принципа **”не делать того, что нужно”** — отношение Министерства Волокиты к Даниэлу Дойсу, творческой личности, талантливому изобретателю, **”благодарной души человеку”**,

воодушевленному творческой идеей и гражданским чувством, стремлением быть полезным родной стране. Он испытал немало "горьких неудач", но "не очерствел, не разочаровался в жизни". Его настойчивые и упорные усилия применить в полезном деле свое изобретение разбиваются о бюрократические препоны и полнейшее безразличие со стороны чиновников Министерства Волокиты. И он оказывается вынужденным обратиться к зарубежной фирме, чтобы воплотить свой проект в жизнь. Чиновную братию Министерства Волокиты, самодовольную, цепкую, циничную, утратившую способность критически осмыслить и свое положение в стране, и положение страны, автор в сатирическом негодовании назвал полипами. Англия, морская держава, предстает в "Крошке Доррит" в образе корабля, который облепили полипы и тянут его ко дну.

Другим образным наименованием — "Подворье Кровоточащего Сердца" — Диккенс обозначил состояние жизни в квартале бедноты, обрисовал ее и выразил свое отношение к этому тягостному социальному явлению: "Не на чем тут было отдохнуть хотя бы одному из пяти человеческих чувств".

В сюжете "Крошки Доррит" и характеристике общественных нравов значительную роль играет фигура коммерсанта Мердла. У всех на глазах этот персонаж — воплощенная посредственность и заурядность — превращается в великого человека, в опору нации и государства с его всемогущим Министерством Волокиты. Мистера Мердла прославляют, перед ним заискивают государственные мужи, столпы церкви и финансов, магнаты биржи, верхушка и сливки общества. "Нравственный недуг не менее прилипчив, нежели недуг телесный", — замечает автор в главе с названием "Эпидемия растет" по поводу стремительного возвышения мистера Мердла. И в Подворье Кровоточащего Сердца, "где каждый грош всегда был рассчитан заранее", эта личность вызвала невероятный интерес и не пробудила

недоверия к его финансовым махинациям. Здесь на свой — весьма многозначительный — лад толковали его финансовые возможности и форму предпринимательской деятельности. Рассказывали, например, будто он "хотел купить все правительство, да рассчитал, что невыгодно: мне, говорит, больших прибылей не надо, но в убыток, говорит, я тоже покупать не могу". Когда нравственный недуг разросся до эпидемии, а эпидемия стала распространяться и поражать массу ослепленных фальшивым блеском и мнимым величием, оказалось, что Мердл — и дутая величина, и дутый финансист, его прославленная деятельность — гигантская афера, а лихорадочный ажиотаж вокруг его имени — чистейший обман.

Вслед за "Крошкой Доррит" Диккенс обратился к историческому прошлому, к грозному его опыту, чтобы показать возможность и даже неизбежность революции в Англии, если в ее управлении и в положении народа не произойдет перемен. Диккенс был противником насильственных преобразований общества, он страшился революции, ее разрушительной стихий, о чем и писал в "Повести". Но он сознавал историческую обусловленность революционного действия, видел в нем выражение недовольства народных масс, доведенных до отчаяния, не желающих мириться с бедственным положением, которое не хотят и не способны изменить господствующие силы.

Помимо публикации романа "Повесть о двух городах" в журнале еженедельными порциями (в номере от 30 апреля были опубликованы три начальные его главы), Диккенс печатал его отдельными ежемесячными выпусками. Роман разместился в восьми выпусках и в декабре 1859 года вышел отдельным изданием.

Во втором номере "Круглого года", кроме очередной порции "Повести о двух городах", Диккенс поместил шесть своих очерков из большого цикла с названием "Путешественник не по торговым делам".

Название цикла сформулировано по принципу "наоборот". Существовала "Школа торговых путешественников", вышколенные ею коммерческие агенты "путешествовали" по торговым делам, выполняя поручения разного рода деловых компаний. Диккенс в противоположность этим умелым агентам взял на себя роль "неторгового путешественника". «Я езжу, — писал он, — фигурально выражаясь, от великой фирмы "Братство Человеческих интересов"». В этом пафос деятельности и практическая задача неторгового путешественника, или "Путешественника не по торговым делам". И ранее Диккенс выступал в своем многогранном творчестве от "великой фирмы" — "Человек" и "Человечность". Но теперь, как ему, по-видимому, казалось, он нашел более емкое, точное и ощутимое наименование: "Братство Человеческих интересов". Он принял во внимание распространенную заботу о частном интересе, существенное значение для Человека личного интереса, но соединил личный интерес с патетическим понятием "Братство". Это уточнение появилось в процессе работы над "Повестью о двух городах". Параллельно с публикацией этого романа частями в "Круглом годе" он начал публиковать свои очерки "Путешественника не по торговым делам" и публиковал их до конца своей жизни с 5 декабря 1869 года под названием "Новые неторговые образчики".

Представившись читателю в краткой вводной заметке под названием "О характере его занятий", пояснив особенность и устремление занятий неторгового путешественника, Диккенс вслед за тем в очерке "Кораблекрушение" описал одно из конкретных проявлений братских человеческих интересов.

Диккенс, неторговый путешественник, проделав две сотни миль, в последний день 1859 г. стоял на отмели в "безмятежном уголке", в Северном Уэльсе, на острове Энглси, где царили "гармония и покой", и смотрел на залитое солнцем море, туда, где "двадцать шестого октября

минувшего года” австралийское грузо-пассажирское судно “Ройял Чартер” на пути в Англию “развалилось на три части и навсегда ушло под воду, унося с собою сокровища по меньшей мере в пятьсот человеческих жизней”.

Диккенс приехал сюда, чтобы заглянуть в “доброе лицо человека”, священника, который, как он слышал, “предал земле десятки жертв кораблекрушения и открыл свое жилище и свое сердце для их убитых горем друзей”; слышал о том, с какой душевностью, с каким бесконечным терпением исполнял он много недель подряд самый печальный долг человека перед человеком; слышал и о том, как самозабвенно и кротко посвятил он себя заботе о мертвых и о тех, кто их оплакивал.

”За пять минут, — продолжает путешественник, — что шли мы деревней, я прочел в этом свежем, открытом лице больше истин Нового завета, чем удалось мне сыскать по сей день во всех, столь торжественно преподанных, анафемах мирскому злу. В этой от сердца идущей речи, в которой ни слова не было о себе, мне открылось больше от священного писания, чем узнал я в жизни ото всех ханжей, ото всех этих благочестивых раздувальных мехов, обдувавших меня своим самомнением”.

Неторговый путешественник проделал двести миль в канун нового года, чтобы рассказать своим читателям о примере милосердия, непритязательного, идущего от сердца. Он рассказал не только о добром, отзывчивом священнике, он, с его слов, отметил и милосердную отзывчивость местных простолюдинов.

Каждый из очерков цикла, выражая характер устремлений путешественника не по торговым делам, знакомит читателя с тем или иным островком реальной жизни, с тем или иным актуальным вопросом или проблемой и вместе с тем позволяет судить о характере и логике суждений автора, его аргументации.

Очередной очерк — “Работный дом в Уопинге”. Как

пишет автор, его "заставил отправиться в Уопинг один полицейский судья из восточной части Лондона, который заявил в утренних газетах, будто уопингский работный дом для женщин содержится очень плохо, и называл это стыдом, позором и другими страшными словами, так что я решил самолично узнать, как обстоит все это в действительности". Казалось бы, Диккенсу, страстному и энергичному деятелю и пропагандисту милосердия, тут же следовало своим авторитетом поддержать острокритическое выступление печати. Но он хорошо знал реальную цену официальным заявлениям, как апологетическим, так и со склонностью крикливо заклеить что-либо, и потому решил проверить. Когда же он встретился со смотрительницей работного дома, которая предложила прежде всего осмотреть "самое худшее" и увидеть все "без всяких прикрас", то "при виде ее быстрых, энергичных движений и умных глаз" он "сразу усомнился в достоверности фактов, сообщенных полицейским судьей". Он начал осмотр с худшего, с "гнилых палат", которые "представляли собой какое-то допотопное и бессмысленное нагромождение непригодных чердаков и мансард, доступ к коим можно было найти лишь по крутой и узкой лестнице, совершенно не приспособленной для того, чтобы поднимать по ней больных или спускать умерших.

В этих убогих комнатах, одни на кроватях, другие, — очевидно, для разнообразия, — на полу, лежали женщины во всех стадиях болезни и истощения... Больные казались безразличными к жизни, но никто не роптал, а те, кто мог говорить, сказали, что для них делают здесь все, что возможно, они окружены внимательным и усердным уходом и, хоть страдания их тяжелы, им не о чем больше просить. Жалкие комнаты были, насколько это возможно в подобном помещении, чисты и хорошо проветрены; если их запустить, они за неделю превратились бы в источник заразы".

Есть основание сказать, о чем не раз и говорилось, что Диккенс склонен смягчить положение дел, так или иначе примириться с тем, с чем примириться нельзя, к чему просто притерпелись, а терпеть этого нельзя. Но у Диккенса, который видит перед собой ласковую и заботливую смотрительницу, не склонную ничего скрывать и приглаживать, находится свой аргумент.

«Идя домой, я раздумывал о "гнилых палатах". Они не имеют права на существование. В этом не усомнится ни один элементарно порядочный и гуманный человек, который хоть раз их увидит». Вывод ясный и бескомпромиссный. Смягчающие оттенки понадобились путешественнику, чтобы не бросить тень на смотрительницу и обслуживающий персонал, защитить их от незаслуженных обвинений не слишком любезного полицейского правосудия.

Проблема сложнее, чем видит ее сторонний полицейско-судейский глаз, и она требует от следствия обратиться к причине.

«Но что может поделывать здешнее объединение приходов? — ставит вопрос Диккенс. — Необходимые переделки должны стоить несколько тысяч фунтов, а ему и без того приходится содержать три работных дома. Жители этих приходов едва зарабатывают себе на хлеб, а налог на воспомоществование беднякам достиг уже предела возможного. В одном бедном приходе он составляет пять с половиной шиллингов на фунт, тогда как в богатых приходах Сент-Джордж и Ганновер-сквер он составляет семь пенсов на фунт, в Пэддингтоне — около четырех, а в Вестминстере и Сент-Джеймсе — около десяти! Только уравнив повсюду этот налог, удастся сделать все что нужно в этой области. А недоделано и сделано плохо гораздо больше, чем я сумел рассказать в этих коротких заметках об единственном своем путешествии не по торговым делам. И пусть мудрецы Востока, дабы иметь возможность высказать по этому поводу разумное мнение, посмотрят на Север,

на Юг и на Запад, и не мешало бы им каждое утро, прежде чем усесться в судейское кресло, наведываться в лавчонки и домишки вокруг Тэмпла, задавая себе всякий раз один и тот же вопрос: "Сколько еще способны выдержать эти бедняки, из которых многие сами находятся на пороге работного дома?"»

Смягчающие оттенки нужны были путешественнику также для того, чтобы сохранить просвет, не утратить надежду.

Одновременно с очерками "Путешественник не по торговым делам" и вслед за "Повестью о двух городах" Диккенс начал печатать в "Круглом годе" новый роман Уилки Коллинза "Женщина в белом" (публикация завершилась в июле 1860 г.). Этот роман оказался как раз ко времени: он был написан талантливым пером, это было увлекательное и содержательное чтение, отвечавшее устремлениям руководителя журнала.

На первой странице "Женщины в белом", в начальном абзаце романа сказано: "Это история о том, что может выдержать женщина и чего может добиться мужчина". Речь идет о необходимости, нравственной потребности и личной возможности человека противостоять злу. "Эту историю, — тут же отмечает автор, — будут писать несколько человек — как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду, наиболее точно и обстоятельно проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказывать ее".

Необходимость обстоятельного и объективного изложения событий, того, что было и как это было, без вмешательства со стороны, мотивирована в "Женщине в белом" важным социальным мотивом: "...В некоторых случаях закон до сих пор еще остается наемным слугой туго набитого кошелька, и потому эта история будет впервые рассказана здесь. Так же, как мог бы услышать ее судья, теперь услышит читатель".

Роль судьи, судьи честного и неподкупного, отведена читателю. Ему надлежит разобраться в непримиримом конфликте и запутанном течении длительной и неравной борьбы "со знатными и всесильными", "с вооруженным до зубов Обманом", которую на свой страх и риск ведут — мужчина, художник Уолтер Хартрайт, главный участник, свидетель и хроникер событий, и его соратница мисс Мэриан Голкомб, обаятельная и самоотверженная женщина.

В "Женщина в белом" форма романа драматизирована, конфликт и фабульное развитие приобрели особую остроту. Едва начинается знакомство читателя с Хартрайтом, простым учителем рисования (он идет в Лондон), как на пустынной и озаренной луной дороге появляется загадочная одинокая фигура женщины, с головы до ног одетой в белое. Ее преследуют два седока в коляске, Хартрайт слышит их указание полисмену: женщину в белом надо задержать, женщина в белом убежала из сумасшедшего дома. В дальнейшем судья-читатель ознакомится с показаниями странного, загадочного и прямо невероятного толка. Хартрайт расскажет, например, как он пришел к могиле своей любимой, чтобы поклониться ее праху, встал на колени и вдруг "у надписи, вещавшей о ее кончине", увидел ее живую.

Напряжению сюжета романа "Женщина в белом" и завлекательности его чтения способствует тайна, покрывающая странные поступки женщины в белом и ее трагическую судьбу, подлинное лицо злодеев и мотивы их наглого и коварного поведения. Тайна эта столь непроницаема, что только к концу книги, после разного рода догадок, предположений и рискованных поступков мужественных и самоотверженных мужчины и женщины удастся сорвать с нее мрачный покров.

Размышляя о том, как увлечь читателя, каким способом возбудить его воображение, Уилки Коллинз, как уже было сказано, выделял "два главных элемента притяга-

тельности всех рассказываемых историй”. Они должны вызывать любопытство читателя и удовлетворять его потребности удивляться.

Но исключительная забота о занимательности фабулы таит в себе опасность отвлечения от жизни, от ее реальных проблем, затрудняет задачу создания социально содержательных и психологически убедительных характеров. Немало примеров тому, как преимущественная сосредоточенность на завлекательном развитии событий мешает произведению стать явлением искусства, превращает его в ребус, в занимательную головоломку. Уилки Коллинз сознавал эту опасность и заботу о занимательном повествовании сочетал с заботой о создании психологически убедительных характеров. ”Впечатление, производимое на читателя событийным повествованием, — писал он, — существенным образом зависит не от событий как таковых, а от человеческого интереса, с ними связанного”.

Многие критики весьма сдержанно судят о созданных Коллинзом в этом романе характерах. Как бы то ни было, нетрудно убедиться, что у каждого из многочисленных персонажей ”Женщины в белом” свой индивидуальный облик, свой уровень гражданского и нравственного сознания, своя манера выражения чувств и мыслей. Они оригинальны, не заимствованы с чужих страниц, не повторяют известных образцов. Некоторые из них по-особому выразительны и социально содержательны. Например, итальянец граф Фоско. Его внешний облик, манера поведения, его привычки, вкусы, пристрастия — все, складываясь вместе, рисует его образ гротескно-фантастическим. Его честолюбие, его притязания безмерны. Внешнее выражение они находят — до известной степени — в титулах, которыми он сам себя награждает: ”Граф Священной Римской Империи, Кавалер Большого Креста и Ордена Бронзовой Короны, Постоянный Гроссмейстер Мальтийских Масонов Месопотамии, Почетный Атташе при Общеввропейском Союзе Благоденствия

и т.д., и т.д., и т.п.". Философия этого "Графа... и т.д." изложена им самим в нескольких словах: "...Кто мы, как не марионетки в пантомиме кукольного театра", пляшущие на "жалкой, маленькой сцене". Снижение представлений о человеке и жизни — характерное явление реалистической литературы Англии, анализировавшей духовный мир верхних слоев буржуазно-аристократического общества. Соотечественник и старший современник Уилки Коллинза, проницательный и оригинальный критик буржуазной действительности своего времени Томас Лав Пикок (1785—1866), цитируя слова шекспировского героя "Весь мир — театр", сопроводил их горестным суждением: "А жизнь есть фарс". Однако это не только горестное, но и критическое, обличительное суждение. Когда же граф Фоско сопоставляет человеческую жизнь с пантомимой кукольного театра, людей — с марионетками, землю — с "жалкой маленькой сценой", то в его сравнении нет ни горестного, ни обличительного мотива, есть беспредельное высокомерие. Хотя он и употребляет местоимение множественного числа третьего лица, когда говорит: "Кто мы, как не марионетки", но себя-то он не присоединяет к общему числу. Граф Фоско глядит в Наполеоны, глядит, движимый стимулом: власть и барыш. Граф Фоско глядит в Наполеоны более современного, чем Наполеон Бонапарт, образца. Многозначительно-доверительное признание Фоско в том, что он лучшие годы своей жизни посвятил "ревностному изучению медицинских и химических наук", и его рассуждения о том, как можно использовать науки, чтобы изменить природу человека, не во благо, а во вред человеку и человечеству. "Дайте мне, Фоско, химию, — вслух прорицает он, — и, когда Шекспир задумает Гамлета и сядет за стол, чтобы воспроизвести задуманное, несколькими крупинками, оброненными в его пищу, я доведу его разум посредством воздействия на его тело до такого состояния, что его перо начнет плести самый несообразный вздор, который когда-либо

осквернял бумагу. При подобных же обстоятельствах воскресите мне самого Ньютона. Я гарантирую, что, когда он увидит падающее яблоко, он съест его, вместо того чтобы открыть закон притяжения". В этих рассуждениях Фоско важен и существен не способ, а замысел: пользуясь достижениями науки, превратить гения в ничтожество. Граф Фоско глядит в Наполеоны двадцатого века, в наше время, когда появились гениальная инженерия и опыт прямого воздействия химических веществ на психику человека.

Уилки Коллинз обрисовал актуальный аспект проблемы научного прогресса, предупреждая, что может произойти, окажись новейшие достижения науки и техники в руках умного, энергичного, деятельного, но безмерно честолюбивого, злонамеренного и безнравственного человека, — такого, как Фоско.

Совокупному злу, представленному Коллинзом в точно и живо обрисованных лицах, противостоят, отважно и бескомпромиссно, два центральных лица романа — Уолтер Хартрайт и Мэриан Голкомб. Автор полностью на их стороне, он им доверяет, он им сочувствует, он их поддерживает и поощряет, он ими любит, не навязчиво, без понукания и поучений ставит их в пример, показывает, что могут честные, искренние, совестливые, мужественные и самоотверженные мужчина и женщина в борьбе с подлостью, наглостью, лицемерием, ложью, обманом, эгоизмом, безразличием, безответственностью.

Сам Диккенс — романист и редактор, — изображая и обличая совокупное зло, обращался не только к общественному мнению, но и к отдельным мужчинам и женщинам, и все более к этим отдельным, обладающим личным достоинством, честью, совестью, стойкостью, мужеством, таким, как Эми Доррит, Артур Кленнэм, Даниэл Дойс в романе "Крошка Доррит". Он приглядывался к молодому и юному поколениям. Особый интерес Диккенса к детскому и юному возрасту был вызван его собственными ранними

переживаниями, его пониманием обездоленного детства, сочувствием ему и надеждой на свежие силы и на очищение нравственной атмосферы. У Диккенса мир детей — мир особый и вместе с тем неотделимый от мира взрослых, от него зависящий и на него влияющий. Семья, школа, среда, непосредственное материальное и духовное окружение, состояние общества — все формирует, определяет положение и судьбу мира детства, а вместе с тем — состояние и развитие самого общества.

В детском мире закладываются основы человека, из детского мира вырастает личность. Как это происходит, что творится в душе начавшего жить и растущего человека и что выражает себя в его словах, поступках, внешнем облике, в душевных реакциях? Диккенс показывает это в острособытийном сюжете, раскрывая внутренние стержневые опоры личности, на которых она только и может держаться, на которых способно утверждать себя человеческое в человеке.

Видимо, всякий раз, когда наступает разочарование в системе общественных ценностей, обостряется интерес к личности. Личность, заменяя более широкие общественные факторы и категории, представляется землей обетованной, последним прибежищем, островом, еще обитаемым, среди застывшей пучины или океана бурной изменчивости. От личности нити тут же протягиваются к семье.

Диккенс ставит героев своих последних романов в начальный период их жизни в крайние обстоятельства.

Крошка Доррит — "дитя тюрьмы", некогда знаменитой и страшной долговой лондонской тюрьмы. Сюда за долги был заключен ее отец Уильям Доррит. Здесь Эми родилась, здесь лишилась матери, здесь провела детство, отрочество и юные свои годы. Можно напомнить, что было и в жизни Диккенса время, о котором он не любил вспоминать: мальчиком он посещал Маршалси, в одной из камер кото-

рой оказался его отец. Диккенс описывал Маршалси, опираясь на личные впечатления и переживания.

С первого декабря 1860 по 3 августа 1861 года Диккенс в "Круглом годе" печатает свой новый роман "Большие надежды".

Вспомним его начало. Маленький Пип — "никогда не видел ни отца, ни матери". Первое представление о родителях "странным образом" связалось у него с "могильными плитами". "Первое сознательное впечатление от окружающего... широкого мира" он получил "в памятный зимний день, уже под вечер", на кладбище. "Именно тогда, — вспоминает он, — мне впервые стало ясно, что это унылое место, обнесенное оградой и густо заросшее крапивой, — кладбище, что Филип Пиррип, житель сего прихода, а также Джорджиана, супруга вышереченного, умерли и похоронены; что малолетние сыновья их, младенцы Александер, Бартоломью, Абраам, Тобиас и Роджер, тоже умерли и похоронены; что плоская темная даль за оградой, вся изрезанная дамбами, плотинами и шлюзами, среди которых кое-где пасется скот, — это болота; что замыкающая их свинцовая полоска — река; далекое логово, где родится свирепый ветер, — море; а маленькое дрожащее существо, что затерялось среди всего этого и плачет от страха, — Пип.

— А ну, замолчи! — раздался грозный окрик, и среди могил, возле паперти, внезапно вырос человек. — Не ори, чертенок, не то я тебе горло перережу!

Страшный человек в грубой одежде, с тяжелой цепью на ноге! Человек без шапки, в разбитых башмаках, голова обвязана какой-то тряпкой. Человек, который, как видно, мок в воде и полз по грязи, сбивал и ранил себе ноги о камни, которого жгла крапива и рвал терновник! Он хромал и трясся, тарасил глаза и хрипел и вдруг, громко стуча зубами, схватил меня за подбородок.

— Ой, не режьте меня, сэр!"...

Какие же силы позволяют этим беззащитным существам

держаться на земле и двигаться по жизненному пути, развивая и утверждая в себе опоры человечности? Как оказывается, они сосредоточены в сфере добрых чувств, а сама эта сфера сосредоточена в сердце. Сердце — поэтический символ добрых чувств и реальная, обнадеживающая опора.

”У моего сына есть сердце... и оно находится там, где ему положено быть”. Это слова одного из персонажей романа ”Крошка Доррит”, слова, думается, глубокого и принципиального значения для Диккенса.

Эми Доррит своей жизнью и судьбой подтверждает: у нее есть сердце, и оно там, где ему положено быть. Вторая часть этой формулы — необходимое и предостерегающее уточнение. Эстелла из романа ”Большие надежды” — ”такая юная, такая неискушенная, такая красавица”, которую любит и которой восхищается Пип, — Эстелла, в отличие от Эми Доррит, сокрушена и на последних страницах романа завершает свой путь в печали, правда, с проблеском надежды, которую пообещал ей автор в переработанной концовке произведения.

Мисс Хэвишем, приемная мать Эстеллы, ”украла у нее сердце и на место его вложила кусок льда” — ”исковеркала впечатлительную детскую душу”. Эстелла с ее ледяным сердцем, с неразвитыми и отупевшими чувствами, с трезвым пониманием своего поступка, который оказывается роковым, готова выйти замуж за мерзавца по простой причине: жизнь, которую она ведет, ей надоела и она ”не прочь переменить ее”.

”— Это противно природе, — утверждает Пип.

— Моей природе это не противно, — возразила она. И добавила, подчеркивая каждое слово: — Это отвечает той природе, какую во мне воспитали”.

В романе ”Большие надежды” Диккенс настойчиво сосредоточивает свое внимание и привлекает внимание читателей к отнюдь не обнадеживающим явлениям — явлениям аномалий в психике человека. Радостность, как сущностное

свойство человека, что было столь очевидно в романе "По-смертные записки Пиквикского клуба", вытеснена горькой печалью.

Эстелла признается: "...существуют какие-то чувства... фантазии — не знаю, как их назвать, недоступные моему пониманию".

Пип, у которого есть сердце, — испытывает "восторг страдания". Мисс Хэвишем? У нее разбили сердце, отвергнув ее любовь, и она, "обуянная жаждой мести", "исковеркала впечатлительную детскую душу" Эстеллы и через нее, с ее помощью замышляла разбить сердце Пипа. "Уязвленная гордость", "тщеславие, рожденное скорбью", владели ею, "как владеет людьми тщеславие, рожденное смирением, раскаянием, стыдом, — все чудовищные формы тщеславия, которые, как проклятье, тяготеют над нами". И раскаяние, и стыд могут быть тщеславными, и покаяние может быть тщеславным или самозащитным жестом.

Сложность и противоречивость чувств, оледеневшие и разбитые сердца, в которые пристально вглядывался Диккенс, не могли не удручать его. Описывая горькие, плачевные состояния души, муки сердца, как следствие социальных, нравственных, психологических причин, он, вместе с тем, в том же романе "Большие надежды" в страданиях души увидел и одно из условий ее развития, ее роста. И склонность и способность пострадавшего сердца к состраданию. Сердобольные герои Диккенса теперь часто печалются, беззаботная радость и беспечный оптимизм не озаряют их лиц, но они не утрачивают надежды, сохраняют веру в значение и важность добрых чувств и поступков, в их благотворное влияние. "Невозможно сказать, — размышляет Пип, — как далеко распространяется влияние честного, душевного, преданного своему долгу человека; но вполне возможно почувствовать, как оно и тебя согревает на своем пути"...

Горюя и печалась, Диккенс все же не сокращает своей активной разносторонней деятельности.

”Я употребил обыкновенную хитрость романистов: начал повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее, прикрыл их туманом”... Читающая публика нуждается ”в пособии, а пособий этих два: или имя автора, или эффектность манеры” (Н.Г.Чернышевский. Из ”Предисловия” к ”Что делать?”).

Иногда можно прочитать, будто в журнале ”Круглый год” все крупные произведения печатались не анонимно, как в ”Домашнем чтении”, а за подписью авторов. Нет, было не так, или не совсем так, в ”Круглом годе” не все крупные произведения печатались с **прямым** указанием их автора. С читателем, интригуя его, журнал играл в своего рода игру, вроде ”Угадайки”. Возбуждая любопытство читателя, ему сообщали, что печатаемые частями роман или повесть принадлежат перу автора такого-то или таких-то произведений. Например: «”Странная история” автора ”Моего романа”, ”Риенци” и др.». Предполагалось, что читатель знает или поинтересуется узнать, кто же автор этих произведений и какие произведения подразумевает ”др.”.

В номере от 15 марта 1862 г. ”Круглый год” начинает печатать роман ”Без имени”. Тут же сказано, что это роман автора ”Женщины в белом” и др. В конце предыдущего номера было объявлено: «Новая книга автора ”Женщины в белом”. Начинаем печатать роман Уилки Коллинза ”Без имени”». А еще ранее был анонс: «В 151-м номере начинается печатание ”Без имени” Уилки Коллинза».

Еще один пример анонса в ”Круглом годе”: «По завершению, в начале января, серийной публикации ”Без имени” Уилки Коллинза в журнале появится **Новая Повесть**. Она будет выходить еженедельными частями в течение двух месяцев под названием ”Работа темной ночью” автора ”Мэри Бэртон”, за которой тут же последует публикация частями нового романа Чарльза Рида, автора ”Никогда не поздно исправиться”».

Все крупные произведения или циклы очерков Чарльза Диккенса печатались за его подписью. И в анонсах, и при публикации имя автора всегда указывалось. Читающая публика получала оба пособия сразу — прославленное имя и "эффектность манеры" с прикрытием эффектных сцен "туманом", особенно в последних романах: "Большие надежды", "Наш общий друг" и "Тайна Эдвина Друда".

"Наш общий друг" — предпоследний роман Диккенса и последний из завершенных им романов. Диккенс работал над ним с сентября 1863 по сентябрь 1865 года и печатал с мая 1864 по ноябрь 1865 года; не еженедельными порциями, а ежемесячными выпусками.

"Эффектность манеры", в которой написан "Наш общий друг", рассчитана на разные слои читающей публики, но особенно, пожалуй, на того молодого, возрастающего в числе читателя, который, говоря словами автора, "представлял собою смесь еще не выветрившейся дикости с еще не укоренившейся цивилизацией", смесь, приметную в движении общественного развития, и пугающую, и обнадеживающую. Пугал этот читатель своей неотесанностью, грубостью, невоспитанностью, обнадеживал тем, что "глядел на корешки книг с живым любопытством, которое относилось не к одним только переплетам. Тот, кто научился читать, смотрит на книгу совсем не так, как неграмотный, даже если она не раскрыта и стоит на полке". Такой читатель — и мужского и женского пола — привлекал Диккенса, питал в нем надежду на добрые перемены, он стремился завлечь его "эффектной манерой" с тем, чтобы просвещать его, воспитывать, развивать, растить его душу. Он рассчитывал не на одну лишь любознательность юного или молодого читателя, но и, особенно, на отзывчивость, доброту его сердца. "Черствое, пустое сердце" удручало его, для такого сердца и "память о прошлом" ничего не значила: "Что может увидеть эгоист и в прошлом и в настоящем, кроме своего эгоизма?"

Заглавие "Наш общий друг" в существенной мере выражает замысел и позицию автора и непосредственно связано с сюжетом и главным действующим лицом этого романа — романа с "тайной" и "туманом", запутанной интригой.

"Наш общий друг" — эти слова произносит один из активно действующих положительных персонажей, Никодимус Боффин, в главе 9 книги I. Нашим общим другом он называет Джона Роксмита, он же Джулиус Хэнфорд и Джон Гармон. Это загадочное действующее лицо и оказывается "общим другом", другом всех, кто в романе противостоит разлагающему влиянию денег и чванливой, лицемерной среде. Другом всех, кто своим поведением утверждает идеи демократизма, правды и справедливости, решительно противостоит злу в разных его проявлениях.

В романе "Наш общий друг", пожалуй как ни в каком другом из романов писателя, отчетливо выражено его стремление оттенить и подчеркнуть нравственные потенции человека и поддержать устремления к нравственному совершенствованию. Джон Роксмит, он же Джон Гармон, в союзе с мистером Боффином осуществляет эксперимент, испытующий нравственную природу ряда действующих лиц. Особое место в сюжете занимает испытание Беллы Уилфер, невесты Джона Роксмита, девушки красивой, не без упрямства, хотя и склонной к быстрой перемене настроений. Но не эта склонность тревожит Джона Роксмита, а холодный расчет, ее жажда денег. "Я люблю деньги, и мне нужны деньги, ужасно нужны!" — без обиняков заявляет она. Джон и подвергает испытанию ее чувства на предмет их способности удержаться против денежных расчетов. Испытывая ее, он стремится оживить и очистить ее сердце, довести его до ума, не отрывая ум от искреннего, отзывчивого чувства. Он испытывает ее любовь на способность быть верной и преданной, не слабеть и не отступать от любимого при его бедах и наветах на него. И Белла Уилфер выдерживает испытание, нравственные начала ее души

побеждают, она проявляет стойкость, выдержку, верность и преданность.

Прототипом Беллы Уилфер и Эстеллы из романа "Большие надежды" явилась (есть основания предполагать) одна и та же девушка — Эллен Тернан. Эксперимент Джона Роксмита, как можно думать, подсказан переживаниями Чарльза Диккенса, его сомнениями и надеждой. Он сам "наш общий друг", не утративший надежды, хотя и мучимый личными и гражданскими заботами и тревогой.

С августа 1860 года, незадолго до появления первой порции "Больших надежд", Диккенс начал публиковать в "Круглом годе" "Однодневную прогулку: роман целой жизни" Чарльза Ливера, второстепенного прозаика диккенсовской школы. Может показаться парадоксальным, но этот роман привлек к себе неожиданное внимание критики и насторожил самого редактора.

Бернард Шоу взял "Однодневную прогулку" как пример, иллюстрирующий вездесущее движение новизны, побуждающий осмотреться в литературном потоке и пристальнее взглянуть на давнее классическое наследие и на самого Диккенса.

"То поколение, — писал Шоу, — которое от корки до корки могло прочесть Шекспира и Мольера, Диккенса и Дюма без малейшего умственного или морального беспокойства, не могло прочитать ни одной пьесы Ибсена или романа Толстого, не почувствовав, что его интеллектуальное и моральное благодушие нарушено, религиозная вера поколеблена, понятие о правильном и неправильном поведении спутаны, а может статься, и вовсе поменялись местами"¹.

Конечно, Шекспир, Мольер или Диккенс, упомянутые здесь, — это не Шекспир, Мольер, Диккенс, которые некогда с не меньшей решительностью нарушали спокойствие читателей и меняли местами устоявшиеся понятия. Что же

¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 56.

касается Диккенса, то Шоу сам по-иному говорил о его поздних романах. Он писал: «Начиная с "Тяжелых времен" и "Крошки Доррит" до "Нашего общего друга" каждая книга Диккенса тяжким бременем ложится на нашу совесть и не льстит нам никакими надеждами на хороший конец, в то время как от "Пиквикского клуба" до "Холодного дома" вы можете, читая, и смеяться и плакать, но ляжете спать, полные счастливых грез о радостной книге»². И все же, при всех изменениях в поздних романах Диккенса, "Однодневная прогулка", по мнению Шоу, обозначила перемены, отличные от перемен в творчестве Диккенса.

«Я уже не раз отмечал, — продолжает Шоу, — что Чарльз Ливер, написав серию книг в старой манере разухабистой скачки по жизни, как если бы все ее безумства и неудачи были отличными шутками, относительные удовольствия — восхитительны, а привязанности — искренни, внезапно вручил своему большому ценителю Диккенсу (как редактору "Круглого года") роман совсем иного типа... Роман неприятно поразил Диккенса и читателей горьким, но бодрящим ароматом, который мы сейчас называем ибсенизмом, потому что герой, появившийся вначале как объект старых веселых потех, как хвостун и трус, вовлекаемый в разного рода опасные происшествия... затем неожиданно, после того как потешил нас, вызывает у нас слезы — совсем как персонаж Ибсена, Стриндберга, Тургенева, Толстого, Горького, Чехова или Брие. И здесь дело было совсем не в том, что автора восприняли слишком мрачно. Читатели... взялись за этот роман без всяких подозрений, в полной уверенности, что перед ними увеселение в чистом виде. Удар по их глупой веселости застал их врасплох. И они соответственно возмутились»³.

Этот парадоксальный эффект, этот горький, бодрящий

² Там же. С. 63.

³ Там же. С. 63—64.

аромат, который Шоу склонен был тогда обозначить словом "ибсенизм", и давал ему основание видеть в слабом все же романе Ливера раннее предвестие перемен, произведенных Ибсеном, Стриндбергом, Тургеневым, Толстым, Горьким, Чеховым и... неким Брие.

Эпизод действительно показывает ряд черт, характерных для переходного времени. Тут и полемическое заглавие, которым подчеркнута остановка "разухабистой скачки", сокращение пространственно-временных границ, специфическая сосредоточенность на всего лишь "одном дне" и вместе с тем — "целая жизнь". Сокращение такого рода, подобная сосредоточенность вообще, как видно, свойственны произведениям, отмечающим переходные этапы в развитии литературы: ограничиваясь "одним днем" да еще "одним человеком", писатели тем самым как бы заново проверяют арсенал средств для изображения человеческого существования.

"Наш общий друг", по мнению А.В.Луначарского, "лебединая песнь" Диккенса, в которой он "собрал все силы своего юмора, заслоняясь чудесными, веселыми, симпатичными образами... от овладевшей его меланхолии"⁴, вышел в 1865 году. И в том же году тогда еще молодой человек и начинающий литератор, Генри Джеймс, отозвался на этот роман статьей, носившей программное название "Пределы творческих возможностей Диккенса". "Исчерпал себя" — с такими словами обращался Джеймс к Диккенсу. Однако он не стремился оскандалить великое имя. Тот же Джеймс восторженно вспоминал о том неизгладимом впечатлении, какое Диккенс производил своими романами на молодое поколение. Генри Джеймс своей программной статьей хотел нанести урон целой традиции.

Как угодно мало соглашаясь с Джеймсом в полемических оценках, трудно вместе с тем отбросить одно из его крити-

⁴ Луначарский А.В., Шор Р. Диккенс. М., 1931. С. 12.



Чарльз Диккенс. 1867 г.
Фото Дж.Денерни и сын

ческих замечаний, обращенных к Диккенсу. Джеймс нашел, что диккенсовский роман "написан слишком очевидно". Иными словами, в нем вся внутренняя механика творчества, сделавшись вполне подвластной автору, чересчур беспрепятственно достигает эффекта — уже знакомого. Жизненный материал олитературивается. Он сразу, едва разместившись в пределах данной системы изобразительных средств, приходит с ней в соответствие, подчиняется заведомо найденной повествовательной интонации, привычными штрихами намечаются характеры, диалог держится проторенных ходов — писатель как бы сам себе

подражает. И это почти безошибочный признак, что традиция созрела, сделала свое. Теперь освоенные ею средства способны служить сколь угодно долго, однако с их помощью уже не будет сделано творческих открытий.

Точка зрения Джеймса нашла поддержку у младших романистов – Джорджа Мура, Джорджа Гиссинга, Герберта Уэллса.

Диккенс не мог не чувствовать, что литературная молодежь стремится отдалиться от него, прокладывает в литературе иной путь. При всем ее почтении к писателю-гиганту, своему современнику, в потребности самоутверждения молодежь невольно сигналила ему о новых веяниях, о его зависимости от уходящего времени, о его старении. Это не могло не заботить его. Он стремился уловить движение времени и откликнуться на перемены.

В июле 1868 года Диккенс начинает печатать в "Круглом годе" роман Уилки Коллинза "Лунный камень", возлагая на него, и не без оснований, серьезные надежды. Он принадлежал перу талантливого представителя школы Диккенса и его другу; автор был популярен, привлекал читателя и увлекательностью, и содержательностью своих книг. "Лунный камень" был литературным явлением и гражданской акцией. Вслед за ним в "Круглом годе" при Диккенсе уже не появилось романа, подобного ему по значению. "Лунный камень" остался в истории английской литературы как в своем роде заметная веха и вместе с "Женщиной в белом" и сейчас продолжает вызывать интерес у нашего читателя.

"Лунный камень" – первый английский собственно детективный роман. В нем в раскрытии тайны принимает участие сыщик Ричард Кафф. Его называют прямым предшественником Шерлока Холмса, а этот сыщик-консультант, занимающий особое место в детективной литературе, впервые появился в 1887 году, вместе с доктором Уотсоном, в повести Артура Конан-Дойля "Этюд в багровых тонах".

У Шерлока Холмса несколько предшественников. В Англии это сержант Кафф, во Франции Лекок из романов Эмиля Габорио, однако самый ранний — это Дюпен из "Убийства на улице Морг" американца Эдгара По. Валерий Брюсов назвал автора рассказов "Убийство на улице Морг", "Тайна Мари Роже", "Украденное письмо", герой которых детектив-любитель Ш.Огюст Дюпен, "родоначальником всех Габорио и Конан-Дойлев".

Конан-Дойль не скрывал литературной родословной своего героя. Он был восторженным почитателем Эдгара По, но он не был подражателем. Он с талантом и размахом продолжил поиски и находки своих предшественников и придал детективному жанру форму развитую и законченную. В ряду знаменитых детективов Шерлок Холмс наиболее живой характер, самое выразительное лицо. Небезынтересно мнение самого Шерлока Холмса о своих предшественниках, высказанное в повести "Этюд в багровых тонах" в беседе с доктором Уотсоном. Шерлок Холмс находит у Дюпена "кое-какие аналитические способности", Лекок, по его словам, "жалкий сопляк... у него только и есть что энергия"... Сержант Кафф в этой беседе даже не упомянут. И все же, если вслед за "Лунным камнем" прочитать, например, "Знак четырех", то можно увидеть литературные нити, в какой-то степени связующие повесть Конан-Дойля с романом Уилки Коллинза.

В основу сюжета "Лунного камня" Уилки Коллинз, по его словам, положил, оттенив "некоторые важные подробности, историю двух королевских алмазов Европы. Великолепный камень, украшающий вершину русского императорского скипетра, некогда был глазом индийского идола". Это так называемый Орлов, великолепный камень, приобретенный графом Орловым для императрицы Екатерины II в 1794 году. Второй камень — знаменитый Кохинур — принадлежал Лагорскому Радже; он в 1850 году стал добычей английского войска и находился у королевы

Англии Виктории”. (Энциклопедия ”Брокгауз и Эфрон”.) ”Этот алмаз, согласно поверию, — как пишет Уилки Коллинз, — пророчил беду тем, кто отрывал его от его древнего предназначения”.

Поверие, отраженное в романе ”Лунный камень”, будто священный индийский камень пророчит беду его незаконным владельцам, питалось реальными фактами, кровавыми историями многих знаменитых алмазов, возбуждавших неукротимую алчность.

В ”Лунном камне” рассказана не только таинственная и сенсационная история алмаза, но и странная семейная история, странности которой связаны с незаконным владением индийским алмазом.

Для понимания замысла ”Лунного камня” и отношения автора к его персонажам особое значение имеют ”Пролог” к роману и его ”Эпилог”. В ”Прологе” под названием ”Штурм Серингапатама, 1799” идет речь ”о страшных бесчинствах”, которые чинили в Индии английские колониальные войска.

В одном из очерков ”Неторгового путешественника” Диккенс вспоминает, как он в детстве играл в штурм Серингапатама. Он не задумывался тогда над бесчинствами английских колониальных войск и не знал о них. Новые бесчинства напомнили ему о Серингапатаме. В 1857 году вспыхнуло восстание сипаев — туземных солдат, находившихся на службе в англо-индийской армии, вылившееся в мощное национальное движение, охватившее значительный район Индии. Восстание было жестоко подавлено — непокорных казнили зверским способом: привязывали к жерлу заряженной порохов пушки и стреляли. Жертва разлеталась на куски. Казнимый, верящий в бессмертие души, не мог рассчитывать на бессмертие. ”По индуистским религиозным представлениям, душа умершего воплощается вновь и продолжает жить в другом образе. Главное условие бессмертия души — погребение тела

в целостном виде (в том числе и сожжение его)⁵. "Английская казнь" — так назвал В.В.Верещагин свою картину, изображающую это изощренное убийство казнимых индусов.

В 1858 году Индия стала коронной колонией Великобритании.

Члены "почтенной фамилии", завладевшей индийским алмазом, история которой рассказана в "Лунном камне", не иначе как мошенниками и ворами называют индусов, стремящихся вернуть лунный камень в Индию. Прославленный полицейский агент сыщик Ричард Кафф сажает их в тюрьму. Эпилог проясняет роль и поведение этих гонимых индусов — они деятели религиозно-патриотической миссии, самоотверженные герои, сознательно обрекшие себя на тяжкие испытания.

В предисловии к "Лунному камню" автор писал: "В некоторых предшествующих моих романах моим намерением было проследить влияние обстоятельств на характер. В настоящем повествовании я перевернул процесс. Здесь сделана попытка проследить влияние характера на обстоятельства. Поведение молодой девушки, вызванное неожиданным и поразительным событием, служит основанием, на котором я построил эту книгу". Молодая девушка — Рэчел Вериндер, поразительное событие — пропажа Лунного камня. Не сам факт исчезновения драгоценности, а связанное с ним загадочное происшествие, потрясшее молодую девушку и возбудившее у нее тяжкий конфликт между чувством любви и чувством нравственной нормы. Развитие этого конфликта, как и развитие характера Рэчел, выходит далеко за рамки простой занимательности. Автор обсуждает психологическую и нравственную проблему о мере доверия к любимому человеку в кризисной ситуации, которая занимала Диккенса в романе "Наш общий

⁵ Лебедев А.К., Солодовников А.В. В.В.Верещагин М., 1988.

друг” и будет интересоваться его в ”Тайне Эдвина Друда”. Словом, первый английский детективный роман затрагивал актуальные проблемы — политические, социальные, психологические, нравственные — и содержал острую критику официальной политики, национального самомнения колониальной империи и нравственного состояния общества.

Однако было бы опрометчиво на основе публикации в ”Круглом годе” ”Лунного камня” с ”Прологом” и ”Эпилогом” делать прямолинейный вывод относительно отношения Диккенса к имперской колониальной политике. Когда на Ямайке вспыхнуло восстание, Диккенс назвал его ”многообещающей шуткой” — отнюдь не забавной и с непредсказуемыми последствиями. Он, вслед за Карлайлем, одобрил жестокое подавление этого восстания.

Диккенс стремился быть справедливым и гуманным, но не склонен был попустительствовать тому, что он называл беспорядком, и одобрял ”заморскую филантропию”, когда в самой Англии пренебрегают горькой нуждой народа. Чарльз Диккенс был сыном своего времени и своей нации с ее культурой и ее предрассудками, хотя и своевольным и непокорным.

Отзываясь на необходимость обновлять журнальный материал и формы его подачи с тем, чтобы поддерживать и оживлять читательский интерес, Диккенс — 19 сентября 1868 года — известил читателей: он начинает публикацию «Новых серий ”Круглого года”».

В двух номерах ”Круглого года” — от 10 и 17 июля 1869 года была опубликована статья ”Джентльмен печати”, статья принципиального смысла и значения, выразившая позицию журнала и умонастроение его редактора уже в начальных ее абзацах.

«Очень хорошо быть джентльменом печати в спокойные времена королевы Виктории, но не очень хорошо в беспокойные дни доброй королевы Елизаветы или —

В едва ли менее беспокойные — дни доброй королевы Анны. Те, чье перо или печатное слово вызывали неудовольствие королевы Елизаветы, или ее администрации, любого ее представителя, могли подвергнуться и подвергались наказанию: им отрубали руки или отрезали язык. Или их шеи подвергали не очень-то приятной процедуре, применяемой для обращения убийц на путь истинный. Для всех когда-либо живших джентльменов печати Даниэль Дефо... может служить образцом храброго отряда, так много сделавшего для свободы Англии. Дефо был не только джентльменом печати и журналистом редкостной силы, но и литературным гением высшего ранга...

”Робинзон Крузо”, восхитительный сам по себе, не единственный, что обрела Англия, благодаря здравому смыслу и просвещенному интеллекту Даниэля Дефо. ”Робинзон Крузо” заключил имя его автора в наши сердца, но сотни трактатов и целые тома статей и очерков по всем важнейшим вопросам его и наших дней, при обсуждении которых он всегда был на стороне здравого смысла и справедливости, выделяют его как великана литературы.

Строгая логика суждений и образная мысль в равной степени отличали его ум, выражали его личность и характер мышления. Кратко о нем можно сказать: это мужественный, простой, честный, трудолюбивый, проникательный гениальный человек, благородная душа, человек масштабного ума и сердца, который способствовал устройению свобод в Англии, рискуя добрым именем, благополучием и жизнью в великой борьбе народа за достижение светской и религиозной свободы, которую деспотическая власть отрицает и которой сопротивляется».

То, что сказано в статье ”Джентльмен печати” о Дефо, редактор ”Круглого года” так или иначе относил и к себе и стремился к тому, чтобы истинно джентльменские черты проявлялись в его деятельности писателя, журналиста, издателя и редактора.



ЖУРНАЛ И ЖИЗНЬ ИДУТ К КОНЦУ

5 декабря 1868 года.

”К публике.

Ничем не оправданное сообщение появилось в некоторых газетах, будто бы я оставил руководство настоящим изданием. Это сообщение неоправданно не только потому, что оно совершенно неверно, но и потому, что его ошибочность вызвана злонамерением или безответственностью: достаточно было обратить внимание на совершенно ясное и неоднократно повторенное мною объявление о публикации Новых серий под моим личным наблюдением”.

Злонамерение или безответственность необоснованного сообщения в газетах омрачило и без того не светлое душев-

ное состояние Чарльза Диккенса. Еще не так давно он писал и печатал роман за романом, начинал новый, едва закончив предшествующий. Наступила непонятная пауза, и она затянулась. Пройдет некоторое время и в "Круглом годе" появится, повторяясь, новое, отнюдь не ободряющее, извещение: "Прощальные чтения Чарльза Диккенса".

Чтения требовали от ослабевшего здоровьем Диккенса огромного напряжения душевных и физических сил. Но они были проявлением, казалось, прежнего творческого духа, сопровождалась восторженной благодарностью слушателей и давали ощущение полноты жизни, исходившей из одной, но многие годы столь важной для него составной сферы деятельности. Но вот и она подходит к концу. Уже объявлено: "Прощальные"...

Прощальные чтения начались 11 января и завершились 13 марта 1870 года прощальным словом:

"С этой ярко освещенной сцены я исчезаю теперь навсегда и, взволнованный, благодарный, полный уважения и любви, прощаюсь с вами".

Трудно было произнести короткое "навсегда", еще труднее — смириться с его реальным значением. Отломилась одна из граней великой творческой личности — Чарльз Диккенс, прирожденный, вдохновенный, неподражаемый актер, покинул сцену.

В этом же месяце Чарльза Диккенса приняла королева. Аудиенция продолжалась полтора часа. Стоять прославленному писателю было трудно, но — предписание придворного этикета — перед главой государства надлежало стоять. Великий "простолюдин... небесполезный для государства", как Диккенс называл Шекспира, стоял не один — не присела и королева.

Из частного письма Диккенса от 20 мая 1870 года: "Вы, вероятно, уже читали о том, что я собираюсь стать всем, чем королева может меня сделать (Диккенсу от имени королевы предлагали дворянский титул. — М.У.). Если мои

слова хоть что-нибудь да значат, поверьте, я не собираюсь становиться ничем, кроме того, что я есть...”

Из частного письма Диккенса от 8 июня 1870 года:

”В своих трудах я всегда стремился выразить свое благоговение перед жизнью и учением нашего Спасителя, ибо я это благоговение испытываю. Я даже написал переложение священной истории для своих детей, и каждый из них знал ее с моих слов задолго до того, как научился читать, и почти сразу же после того, как начал говорить.

Однако я никогда не кричал об этом на всех перекрестках”.

Вслед за этим небольшое отступление: цитата из частного письма Диккенса от 24 октября 1869 года, содержащая невольное предостережение благоговейного приверженца христианского учения всякому, кто пишет или собирается писать о великих, в том числе и о Диккенсе:

”Любопытно, возбудил ли у Вас интерес скандал с Байроном? Мне кажется, что единственный приятный способ положить конец этому делу — стукнуть миссис Бичер Стоу по голове, а все, что по этому поводу написано, конфисковать и сжечь на огромных международных кострах сразу во всех частях цивилизованного мира”.

Диккенс был возмущен книгой ”Истинная история леди Байрон”, написанной со слов вдовы поэта Гарриет Бичер Стоу — автором в свое время знаменитой книги ”Хижина дяди Тома”. ”Истинная история” затрагивала личность великого поэта. Леди Байрон рассказала Бичер Стоу, почему она была вынуждена уйти от мужа через год после заключения брака и вскоре после рождения дочери. Если в наши дни воспользоваться ”приятным способом”, предложенным Диккенсом для пресечения ”скандальных историй”, то пришлось бы стукнуть по многим головам биографов Байрона.

Отклик Диккенса на ”скандал с Байроном” выражен в частном письме, в своем кругу, один на один; он возбуж-

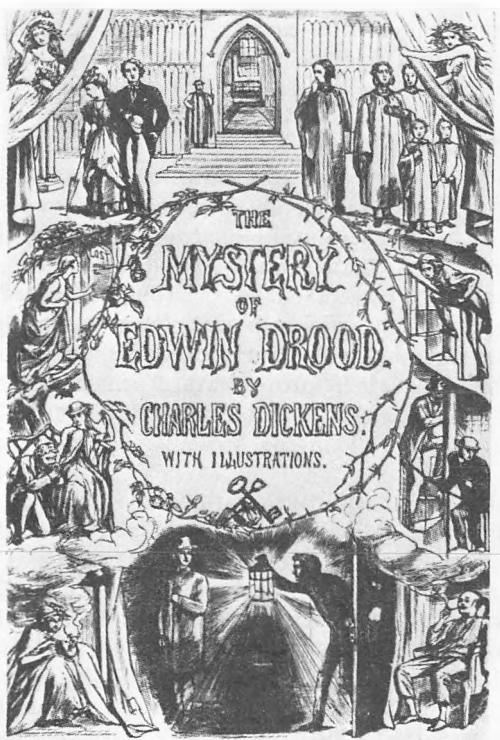
ден стремлением защитить гения от пересудов толпы, слова "единственный приятный способ" указывают на шутливый характер инквизиторских помыслов их автора, но они же отмечают крайности фантазии и темперамента Неподражаемого.

Уместно вспомнить здесь письмо Пушкина П.А.Вяземскому по поводу уничтожения интимных записок Байрона. Пушкин давал совет: "Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением". Разумный и благородный совет. Но остается вопрос: как "быть заодно с гением"? — перед лицом правды, когда "божественный глагол" не касается его "чуткого слуха"? Гений в глазах современников и потомков не только образец творческого величия, но и образец величия нравственного. Ждать, когда исчезнет "толпа"?.. Не следует потакать ни притязаниям толпы, ни безрассудствам гения. Юпитеру тоже не должно быть "все можно".

Диккенс прервал наконец затянувшуюся паузу в главной своей деятельности — в октябре 1869 года он начал писать новый роман "Тайну Эдвина Друда". Однако прошло около полугода, прежде чем читатель получил возможность знакомиться с написанным: с 1 апреля 1870 года роман стал выходить ежемесячными выпусками.

Невольно спрашиваешь, почему Диккенс романы "Наш общий друг" и "Тайна Эдвина Друда" не помещал еженедельными частями в "Круглом годе", а печатал их ежемесячными выпусками?

Когда Диккенс писал свои романы, обычно его не покидало чувство, что "у дверей его кабинета стоит издатель в ожидании рукописи". Он писал наперегонки с типографским станком. Так шло год за годом — много лет. Но годы неуемной фантазии и полной уверенности в безотказные творческие силы, уверенности в том, что требуемые порции текста будут закончены к сроку, эти годы прошли. Не все написанные главы романа "Тайна Эдвина Друда" — всего



Обложка к роману "Тайна Эдвина Дрода".
Рисунок Чарльза Коллинза

завершено было двадцать три главы — вышли при жизни Диккенса. По-видимому, требовался задел на случай неожиданной заминки. Приходилось также считаться с переменами литературного фона, с "бунтарством" писательской молодежи, с упреками критики, хотя Диккенс и говорил, что не интересуется ее мнением. Журнальная критика

не раз отмечала его небрежное отношение к развитию фабулы. Надо было показать молодым экспериментаторам, что "старик" способен превзойти их всех в создании остро сюжетного романа с фабульными загадками и с такой тайной, какую нельзя отомкнуть опробованными логическими ключами. В самом заглавии нового романа содержался вызов сочинителям сюжетных тайн: "Тайна Эдвина Друда" — всем тайнам тайна. После смерти Диккенса знатоки начали ее разгадывать, споря между собой, соревнуясь в предположениях. Основательная работа диккенсоведа начала XX века Дж.К.Уолтерса «Ключи к роману Диккенса "Тайна Эдвина Друда"», приложенная к отличному русскому переводу двадцати трех глав романа¹, прочитывается с увлечением, многое разъясняет, позволяет увидеть не только вероятный ход событий, но и лучше представить себе авторский замысел и характер персонажей.

Молодые литераторы решались говорить, что обличительный пафос творчества Диккенса ослабевает и что его взгляд не замечает новых явлений, порождаемых жизнью. Джордж Гиссинг напишет о Диккенсе, что тот "слишком потрафлял вкусам викторианской публики".

Однако никто из молодых с такой силой, страстью и убедительностью не вскрывал английское самодовольство и снобизм, ставшие национальным бедствием, как это делал Диккенс. Как никогда прежде, он обличает крайние формы самомнения — сословного, классового, кастового и национального. Образ мистера Подснепа в романе "Наш общий друг" — неувыдающее творческое достижение Диккенса. Мистер Подснеп вполне доволен положением дел в его родной стране, по его категорическому мнению, все в Англии и все английское превосходно, конституция дарована англичанам "самим Провидением" и "ни одна страна не пользуется таким покровительством свыше, как

¹ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1962. Т. 27.

Англия". Сомневаться в превосходстве всего английского, замечать в стране факты социальной несправедливости — значит, по мистеру Подснепу, "идти против бога". Все проблемы мистер Подснеп решает просто и быстро, он считает, что для англичан никаких нерешенных проблем не существует. Мистер Подснеп — воплощенное самодовольство торжествующего английского буржуа в период относительной стабильности его существования.

Мистеру Сапси из "Тайны Эдвина Друда" далеко до мистера Подснепа как в роли действующего лица, так и в функции художественного образа, но и этот господин, мэр города Клойстергэма, где происходит в основном действие романа, и этот образчик напыщенного невежества и чванливой глупости может свидетельствовать о непреклонности социально-обличительных устремлений Диккенса.

Достаточно обратиться к главе IV этого романа, названной "Мистер Сапси". Она представляет собой доказательство тезиса, которым и открывается: "Если согласиться с общепринятым взглядом на осла, как на воплощение самодовольной тупости и чванства, — взглядом, скорее традиционным, чем справедливым, как и многие другие наши взгляды, — то самый отъявленный осел во всем Клойстергэме — это, без сомнений, мистер Сапси. У него много поклонников. Да что там — подавляющее большинство клойстергэмцев, включая и неверующих в его мудрость, подтвердят, если их спросить, что мистер Сапси является украшением их родного города". Его самоуверенность и самодовольство отличает характерная особенность: "Он непоколебимо уверен, что с тех пор, как он был ребенком, только он один и вырос и стал взрослым, а все прочие и донныне несовершеннолетние; так чем же может быть эта набитая трухой голова, как не украшением Клойстергэма и местного общества".

В романе "Тайна Эдвина Друда" Диккенс не сторонится

движущегося времени, он пристально вглядывается в новые и развивающиеся явления. Молодые литераторы, не замечая этого, нередко идут вслед за ним и отстают от него.

Незавершенный роман Диккенса начинается описанием бредовых видений курильщика опиума, он же регент хора старинного английского собора и учитель музыки. Это одно из главных лиц романа, мистер Джаспер, молодой человек, "ему лет двадцать шесть, но на вид он кажется старше, как это часто бывает с брюнетами. Голос у него низкий и звучный, фигура статная и лицо красивое, но манера держаться несколько сумрачная". Первая встреча с ним озадачивает, его внешность привлекает внимание и настораживает. Мистер Джаспер, двадцатилетний молодой человек, — дядя юного Эдвина Друда, которого он, по его признанию, "любит всей душой".

Мистер Джаспер пользуется уважением и славой, он "прямо чудеса делает" с соборным хором и сумел создать себе независимое положение "в смешном старом городишке" — так свидетельствует Эдвин Друд, племянник.

"Я все это ненавижу... Ненавижу. Меня душит однообразие этой жизни", — говорит Джаспер, дядя.

По видимости все благополучно, оказывается — совсем плохо, продолжать такую жизнь просто невозможно. Психологическая ситуация, обнаженная во многих произведениях и на исходе прошлого века и в XX веке, и не только в английской литературе.

Пример: английская девушка Милдред Лоссон из одноименного романа Джорджа Мура (1852—1933). Когда появились первые романы Мура, написанные в духе добротного бытового реализма, его стали прочить в "новые Диккенсы". Роман "Милдред Лоссон" печатал журнал "Наблюдатель". Характерна реакция на него внимательного русского читателя:

«...Ничем девушка не удовлетворяется. Ее душа излилась в одном крике: "Дайте мне страсть к богу или чело-

веку, но дайте страсть! Я не могу без нее"...» Это состояние внимательный читатель поясняет так: "Все отравляет анализ. Он идет впереди инстинкта жизни, он глядит назад и вперед, разбирает, осуждает и отравляет жизнь. Анализ — это болезнь века. Любовь изломана, даже распутство было непосредственнее. Анализ и распутство сделаны противниками. В распутство бросаются, чтобы забыться"².

Вспомним рассказ А.П.Чехова "Невеста" (1903).

"Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреевича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!.. Я жить хочу! Жить!.. Дайте мне свободу!.. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно".

Другой молодой человек, кузен Нади, болезненный "милый Саша" советует ей "перевернуть жизнь".

И мистер Джаспер хочет перевернуть, казалось бы, благополучную, но невыносимую для него жизнь, и не только свою.

Психологические ситуации схожие, а характеры персонажей, мотивы их мучений и их устремления разные.

Двадцатилетний мистер Джаспер одержим страстью злодеяний. Он жаждет мщения и мстит "за лютое одиночество" сердца и души. Сладострастие злодеяния уживается в нем с какой-то яростью самоуничтожения. Посмотрите главу XIX романа "Тень на солнечных часах", эпизод с объяснением в любви учителя музыки Джаспера к Розе, своей ученице:

"...Я хотел бы пасть ниц перед тобой и, пресмыкаясь в грязи, целовать твои ноги! Поставить их себе на голову,

²Суворин А.С. Дневник. М., 1923. С. 165.

как дикарь!.. Вот мое зря потраченное прошлое и настоящее. Вот лютое одиночество моего сердца и моей души. Вот мой покой, вот мое отчаяние. Вотчи их в грязь; только возьми меня, даже если смертельно меня ненавидишь!”

На страницах неоконченного романа Диккенса бушуют шекспировские страсти. Проявляет себя агрессия злонамерений и злодеяния в их реальности и как зловещая перспектива.

”Торжественный напев врачует
Рассудок, отуманенный безумьем,
Кипящий исцеляя мозг”.

(Шекспир. ”Буря”, акт 5, сцена 7.)

”Мощная волна звуков, гулом наполняющая собор и реющая над башней и гробницами, над разбитыми нишами и выщербленными статуями” города Клойстергэма, где ”все в прошлом”, бессильна исцелить кипящий мозг соборного регента — так ”мало общего” между ”широкой волной звуков, торжественным напевом и мучительным разладом в душе” Джаспера, человека с расколотым сознанием.

О застойности в условиях ”быстротекущей жизни” как психологическом источнике недовольства, надрыва, негодования, нервной взвинченности, стихийных порывов будут писать многие, например младший современник Диккенса Томас Гарди.

Эдвина Друда и юную Розу Буттон, Розового Бутона, Киску, как ее называют, волнуют свои проблемы. Они помолвлены, близится положенный срок, они должны стать мужем и женой. Таково было желание их отцов, выраженное в завещании. Чем ближе срок, тем больше сомнений. А подходят ли они друг для друга? Не лучше ли было бы, если бы они были свободны в своем выборе? Пусть отцы руководились добрым намерением, но они своевольно предопределили судьбу своих детей, обязали их любить друг друга, пренебрегли возможным естественным развитием их чувств.

”Ты притворись, — говорит Киска Эдвину, — будто ты помолвлен с другой, а я притворюсь, будто ни с кем не помолвлена, тогда мы не будем ссориться”. Станный совет, странный рецепт: притвориться, чтобы быть натуральным.

Еще один молодой человек со страниц того же романа, Невил Ландлес, его краткая исповедь: ”Сколько я себя помню, мне всегда приходилось подавлять кипевшую во мне злобную ненависть. Это сделало меня замкнутым и мстительным. Всегда меня гнула к земле чья-нибудь деспотическая, тяжелая рука. Это заставляло меня прибегать к обману и притворству, оружию слабых. Меня урезывали во всем — в учении, свободе, деньгах, одежде, в самом необходимом, я был лишен самых простых удовольствий детства, самых законных радостей юности. И поэтому во мне начисто отсутствуют те чувства — или те воспомина-ния — или те добрые побуждения, — видите, я даже не знаю, как это назвать!..”

И он же, Невил, о своей сестре, Елене Ландлес, он и она — близнецы: ”К ее величайшей чести: никакая жестокость не могла заставить ее покориться, хотя меня часто смиряла”.

Все это — реальность: и жизненные положения, и психологическое состояние; описаны они с пониманием, озабоченностью и сочувствием. Эти и подобные положения и состояния не исчезли. Литература, чуткая к большим проблемам общества, писатели с отзывчивым сердцем не отклонялись и не отклоняются от них.

Диккенс не рассчитывал на то, что проблему обездоленного детства и другие проблемы обездоленности способна была решить филантропия. Как в прежних своих романах, так и в ”Эдвине Друде” он резко судит о филантропах и филантропических организациях. Глава VI ”Тайны Эдвина Друды” вся посвящена филантропии, на этот раз филантропии, так сказать, глобального масштаба и веду-

щему ее деятелю — ”любящему брату по филантропии” Люку Сластигроху. Диккенс рисует его облик, помыслы и программу действий с сатирической страстностью:

«Хоть, может быть, и не совсем достоверно то, что рассказывают про него (Сластигроха. — *М.У.*) некоторые скептики — будто он возгласил однажды, обращаясь к своим ближним: ”Ах, будьте вы все прокляты, идите сюда и возлюбите друг друга!” — все же его любовь к ближнему настолько припахивала порохом, что трудно было отличить ее от ненависти. Нужно упразднить армию, но сперва всех офицеров, честно исполнивших свой долг, предать военному суду и расстрелять. Нужно прекратить войны, но сперва завоевать все прочие страны, обвинив их в том, что они чересчур любят войну. Нужно отменить смертную казнь, но предварительно смести с лица земли всех членов парламента, юристов и судей, придерживающихся иного мнения. Нужно добиваться всеобщего согласия, но сперва истребить всех, кто не хочет или по совести не может с вами согласиться. Надо возлюбить ближнего как самого себя, но лишь после того, как вы его оклеветаете (с не меньшим усердием, чем если бы его ненавидели), оболъете его помоями и осыплете бранью. А главное, ничего нельзя сделать в одиночку, по собственному разумению. Надо пойти в канцелярию и Главное Прибежище Филантропии и записаться в члены. Затем уплатить членские взносы, получить членскую карточку, ленточку и медаль и в дальнейшем проводить свою жизнь на трибуне и всегда говорить то, что сказал мистер Сластигрох, то, что сказал казначей и помощник казначая, то, что сказал комитет и подкомитет, и секретарь, и помощник секретаря...»

Хотелось бы обратить внимание читателя на некоторые приемы литературной техники Чарльза Диккенса, на такой традиционный вид тропа, как развернутое сравнение.

”Кто наблюдал когда-нибудь грача, эту степенную птицу,

столь сходную по внешности с особой духовного звания, тот видел, наверно, не раз, как он, в компании таких же степенных, клерикального вида сотоварищей, стремится в конце дня свой полет на ночлег, к гнездовьям. И как при этом два грача отделяются от остальных и, пролетев немного назад, задерживаются там и неизвестно почему медлят; так что невольно приходит мысль, что по каким-то тайным соображениям, продиктованным, быть может, высшей политикой грачиной стаи, эти два хитреца умышленно делают вид, будто не имеют с ней ничего общего.

Так и здесь, после того как кончилось богослужение в старинном соборе с квадратной башней и певчие, толкаясь, высыпали из дверей, и разные почтенные особы, видом весьма напоминаящие грачей, разбрелись по домам, двое из них поворачивают назад и неторопливо прохаживаются по обнесенному оградой гулкому двору собора”.

Традиционный, старинный-старинный способ, а сколько в этом сравнении своеобразной свежести, новизны. Каждому доступная наглядность и убедительность сравнения, казалось бы, при совершенной несопоставимости явлений. И как оживляет это сравнение и придает ему конкретную содержательность лукавая ирония. И вместе с тем эта манера что-то напоминает нам близко знакомое. Но особенно следующий прием индивидуализации персонажа:

«Его корявое лицо с резкими морщинами на лбу отличалось какой-то деревянной неподвижностью, как будто Природа, создавая его, очень торопилась и, не успев придать наспех вырубленным чертам какое-либо выражение — по замыслу, может быть, даже чувствительное и тонкое, — отбросила резец и сказала: ”Ну, мне некогда доделывать этого человека, пусть идет так”».

Невольно восклицаешь: Ба! Да это же наш Гоголь!

”Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкой которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, бурав-

чиков и прочего, но просто рубила со всего плеча,хватила топором раз — вышел нос,хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши, живет!"³ Описываемые характеры разные, а манеры схожие. И это не следствие влияния или взаимовлияния, а какой-то загадочной общности взгляда на мир и его художественное создание.

Диккенс, как можно видеть по завершённым страницам романа, особую надежду возлагает на здоровые силы молодых и более старшего поколения, на их потребность правды, справедливости, чести, совести, на их веру в "мудрость любви", на их готовность с честью выполнять свой гражданский долг, вдохновляясь этими чувствами и принципами.

Диккенс считает необходимым помочь людям, особенно молодым, понять целесообразность и необходимость радоваться тому, чему можно и следует радоваться, и печалиться, когда для этого есть реальный повод.

Диккенс продолжает и художественно-изобразительным, и художественно-публицистическим словом утверждать необходимость трезвого, точнее сказать, здорового взгляда на жизнь, что помогает внутреннему равновесию сил и сохраняет энергию для жизни и борьбы; полезность, необходимость такого взгляда и для мятущихся молодых людей, склонных "перевернуть жизнь", бросившись в окно. Здоровый взгляд на жизнь не означает примирение с пошлостью и несправедливостью, а предполагает понимание, что одним махом пошлости и несправедливости не устранишь.

В числе очерков неторгового путешественника есть очерк "Скукотаун". Автор оказался в городе своего детства. "Всякий, — замечает он, — кто родился в провинции, обычно происходит из Скукотауна" — городка скуки. Писатель XX века Ричард Олдингтон подтвердит это наблюдение Диккенса, вспомнив, что "боги горькой скуки пре-

³ Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 5 т. М., 1959. Т. 5. С. 134.



”Сон Диккенса”.
Художник Роберт Басс

следовали его”. И каждый из живущих может повторить вопрос из ”Скукотауна”: ”Почему так получается, что куда бы вы ни приехали, все там стало другим, но везде есть люди, которые совсем не меняются?”

Но в данном случае — в связи с ”Тайной Эдвина Друда” — в ”Скукотауне” невольное внимание привлекает мотив-проблема, который со временем будет звучать все громче: город наступает на природу, издержки цивилизации, гибель деревни, экологическая опасность.

”...Я огляделся вокруг, и первое мое открытие состояло в том, что вокзал поглотил нашу площадку для игр.

Она исчезла. Два прекрасных куста боярышника, живая изгородь, лужайка и все лютики и маргаритки уступили место самой булыжной из всех тряских булыжных мосто-

вых, а за станцией жадно зияла разверстая пасть туннеля, этого противного мрачного чудовища, которое, казалось, сожрало цветы и деревья и приготовилось дальше опустошать окрестность”.

Последнее краткое лирическое отступление.

«Для нас запах бензина приятней,
Чем запах духов "Л'Ориган"».

Начало двадцатых годов, декламирует мой старший, давно покойный брат, неподалеку от Храма Христа Спасителя, где ныне бассейн "Москва". Вдохновенно и с безоглядной восторженностью декламирует будущий инженер, замороженный пафосом технического прогресса. В этой замороженности — психологический кирпичик утопической идеи, поспешающей стать реальностью. Безоглядное "скорей" без мысли о последствиях и их учета.

Характерно здесь, в первой строке, и употребление местоимения первого лица множественного числа "нас", хотя я не разделял восторженности брата. За "мы", "нас" исчезало "я", "меня", человек в его самостоятельности. Но это "мы" вместо многих "я" становилось все привычнее и даже будто натуральнее.

В главе XI "Тайна Эдвина Друда" есть крошечный, но значительный эпизод, оригинально развивающий эту тему:

«В Лондоне, в наиболее старинной части города, еще и сейчас возвышается ряд островерхих домов, построенных добрых три столетия назад; они уныло созерцают проезжую дорогу у своих ног, словно все еще отыскивают своим подслеповатым оком некогда протекавшую здесь речку Олд Борн... Это один из тех уголков, где десятки задымленных воробьев щебечут на задымленных ветках, словно крича друг другу: "Давайте поиграем в деревню!" — и где несколько квадратных футов садовой земли и несколько ярдов усыпанных гравием дорожек позволяют их крохотным воробьиным умишкам тешить себя этой приятной, хотя и беспочвенной фантазией”.



Чарльз Диккенс на смертном ложе.
Художник Джон Эверетт Милле (1828—1896)

Бесполезно было бы разъяснять этим запыленным воробьям, что "игры в деревню" разыгрывали не воробьи с их веселым чириканьем и приятной фантазией, а "венец творения", "краса вселенной" — человек, люди, разыгрывали в жанре трагедии, а в недалекие от нас времена и в формах трагического абсурда.

8 июня 1870 года. Диккенс, как и обычно, с утра за письменным столом — продолжает писать "Тайну Эдвина Друда". Работает в этот день больше обычного, словно спешит. Чувствуя, как слабеют силы, он, уже не раз до этого, с тревогой думал, удастся ли ему завершить работу. "...Если, даст Бог, я доживу" — и думал и говорил он.

За обедом он сказал Джорджине, что ему очень плохо, но что он должен ехать в Лондон. Сказал, поднимаясь из-за стола, и упал без сознания. Последние его слова,



Опустевшее кресло.
Гравюра с акварели Сэмюэла Люка Филдса
(1843–1927).

Винсент Ван-Гог особо отметил волнующую значительность этой акварели, посвященной памяти гения. Он писал о Диккенсе: "По моему мнению, нет писателя, который бы в такой степени, как Чарльз Диккенс, являлся и живописцем и художником-графиком, работающим в черно-белом рисунке". Эту манеру словесного изображения проникновенно восприняли и выразили в своих иллюстрациях к произведениям Диккенса художники Физ (Хаблот Браун) и Дж.Крукшенк.

подсказанные телесным состоянием, были: "На землю". Может быть, в них заключался и особый смысл: прислониться к земле и услышать ее голос, ее зов.

9 июня, шесть часов вечера. Не приходя в сознание, Чарльз Диккенс скончался.

Возможно, надежда, душевная стойкость и последний завет Неподражаемого выражены в его словах в главе XVII оборванного смертью романа:

"Добрый человек! Мужественный человек! И какой скромный!.. верен своему долгу как в малом, так и в большом. Таковы всегда настоящие люди. Таковы они всегда были, есть и будут. Нет ничего малого для истинного душевного величия".

25 июня 1870 года. Первая страница журнала "Круглый год":
«Личное.

Желанием моего отца, письменно выраженным всего за неделю до его смерти, было, чтобы я, его старший сын, в самое последнее время помощник редактора, стал его преемником в руководстве журналом, который долгое время был соединен с его именем...

"Лучше всего, когда любой вид работы, честно предпринятой и выполняемой, говорит сам за себя и не нуждается в том, чтобы говорили за него". С этими словами отец предпринял Новую Серию "Круглого года". Я не могу сделать ничего лучшего, как повторить их на этой странице.

Чарльз Диккенс-младший.»

"Круглый год" под руководством Чарльза Диккенса-младшего – это уже другая и отдельная история.

История журнала "Домашнее чтение" и продолжавшего его "Круглого года" завершилась 9 июня 1870 года со смертью их создателя и руководителя.

Неподражаем, но поучителен.



**ОБРАЗЦЫ
"ЭПИСТОЛЯРНЫХ РАЗГОВОРОВ"
(ПИСЕМ-РЕЦЕНЗИЙ)
ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА**

Доктору Стоуну

*Девоншир-террас,
2 февраля. 1851 г.*

Дорогой сэръ!

Беру на себя смелость послать Вам несколько соображений, касающихся Вашей статьи о снах.

Если я позволю себе сказать, что ее, на мой взгляд, можно было сделать чуть более оригинальной и менее похожей на пересказ обычных книжных историй, то лишь потому, что я кое-что читал по этому предмету и давно уже слежу за такими статьями с величайшим вниманием и интересом.

Во-первых, разрешите мне заметить, что влияние этого и предыдущих дней перед сновидением не так велико (в общем, разумеется), как это принято считать. Мне даже кажется, что именно это обстоятельство породило весьма распространенные представления и верования. Мои собственные сны обычно касаются историй двадцатилетней давности. К ним иногда примешиваются и недавние впечатления, но всегда смутные и запутанные, в то время как давнее

прошлое является мне ясным и отчетливым. Я женат уже четырнадцать лет, имею девять детей, но, насколько помню, ни в одном из своих снов я не был обременен семейными заботами и не видел в них ни жены, ни детей.

Это могло бы показаться на первый взгляд примечательным исключением, но я спрашивал у многих очень умных и наблюдательных людей, носят ли их сны столь же ретроспективный характер. Многие сперва отрицали это, но, подумав, полностью со мной соглашались.

Когда я упоминал об этом в разговорах, дамы, любящие своих мужей и счастливые в браке, нередко вспоминали, что в дни помолвки, когда их мысли были, естественно, заняты ею, им все же никогда не снились их избранники. Я готов даже утверждать, что лишь в одном случае на тысячу человек может увидеть во сне то, что занимает его бодрствующее сознание, только — и на это я хотел бы особо обратить Ваше внимание — в какой-нибудь аллегорической форме.

Например, если днем у меня не ладился роман, который я пишу, то ночью в моих сновидениях не будет ничего с ним связанного, но зато я буду закрывать дверь, а она — упорно отворяться; или завинчивать немедленно развинчивающийся предмет; или, торопясь по важному делу, изо всех сил гнать лошадь, которая вдруг неизвестно как превращается в собаку и отказывается сделать хоть шаг дальше; или же, наконец, бродить по бесконечному лабиринту комнат! Мне порой кажется, что первоначальным источником всех басен и аллегорий в некоторой степени послужили именно такого рода сны.

Приходилось ли Вам слышать, чтобы человек, сосредоточившись на каком-либо занимающем его предмете, заставил бы себя увидеть его во сне, а не увидел бы нечто совсем противоположное? Когда же все-таки удастся связать сон с каким-либо недавним происшествием, всегда оказывается, насколько я могу судить, что последнее было

совершенно незначительным и не произвело на нас в ту минуту ни малейшего впечатления; а потом оно возникает перед нами с самой невероятной эксцентричностью, как приятель Макниша с его камнем, деревянной ногой и домиком. Очень удобный и эффектный прием, когда герои и героини литературных произведений видят сны, тесно связанные с сюжетом и их дальнейшей судьбой, заставил, на мой взгляд, писателей грешить против истины и способствовать появлению широко распространенного заблуждения, которое я не разделяю.

Особое внимание следует уделить повторяющимся снам, которые сняты каждую ночь, — болезненным и трагическим их разновидностям. Видящий их человек обычно старается не говорить о них, тем самым в значительной степени способствуя их повторению.

Некогда я перенес тяжкую потерю дорогой моему сердцу юной девушки. В течение года она снилась мне каждую ночь — иногда живая, а иногда мертвая, но ни разу в этих видениях не было ничего страшного или отталкивающего. Так как она была сестрой моей жены и скончалась внезапно у нас в доме, я избегал говорить об этих снах и скрывал их ото всех. Примерно через год мне случилось заночевать в придорожной гостинице посреди дикой йоркширской пустоши, занесенной снегом. Стоя у окна перед тем, как лечь спать, и глядя на унылую зимнюю равнину, я спросил себя, неужели и здесь мне приснится этот сон. Так и случилось. На следующее утро я в письме упомянул об этом обстоятельстве — в веселом тоне, просто удивляясь его странности и необычности. И с тех пор очень долго не видел этого сна. Он повторился лишь много лет спустя: я жил тогда в Италии, была ночь поминовения умерших, и по улицам расхаживали люди с колокольчиками, призывая всех живущих молиться за души усопших, — все это, несомненно, я как-то замечал и во сне и поэтому вновь увидел умершую.

Известный анекдот об открытиях и изобретениях, сде-

ланных во сне, когда наяву они представлялись невозможными, я объясняю внезапным усилением освеженного разума в момент пробуждения. Однако в сновидениях язык играет большую роль. Мне кажется, что при пробуждении голова обычно полна *слов*.

То, что утопающий внезапно обзревает всю свою жизнь, мне кажется, приходится считать неоспоримым фактом. Об этом очень подробно и убедительно пишет капитан Бофор, рассказывая то, что случилось с ним самим. Если не ошибаюсь, подобное же описание можно найти в автобиографии комика Мэтьюса. Я сам слышал то же из уст многих спасенных. То, что многие утопающие, которых затем вытаскивали, ничего подобного не испытывали, нельзя считать опровержением вышеупомянутых историй. Не задаваясь вопросом, не были ли эти люди спасены слишком рано или слишком поздно, чтобы испытать подобное ощущение, я полагаю, что у нас есть достаточно доказательств для следующего вывода: это замечательное психологическое явление имеет место, только когда человек тонет, и ни при каких иных несчастных случаях.

Еще одно: так ли уж разнообразны сны, как Вы считаете? Быть может — принимая во внимание разнообразие телесного и духовного склада людей, — они, напротив, удивительно схожи? Право, редко приходится слышать рассказ о сне, который противоречил бы нашему собственному опыту или казался бы невероятным. Зато сколько одних и тех же снов видели мы все — начиная с королевы и кончая рыбной торговкой! Мы все падаем с башни, мы все с необыкновенной быстротой летаем по воздуху, мы все говорили: "Это мне снится, ведь я уже прежде был в этой странной бревенчатой комнате с низким потолком, а потом оказалось, что это сон", — и мы все затрачивали много усилий, чтобы попасть в театр, куда так и не попадали; или сесть за стол, уставленный яствами, которые нельзя есть; или чтобы прочесть неудобочитаемые письма, объявления и книги;

или чтобы вырваться из плена, хотя это и невозможно; мы все путаем живых и мертвых, часто отдавая себе в этом отчет; мы все изумляем самих себя, рассказывая самим себе невероятные и устрашающие тайны; мы все являемся в гости в ночных рубашках и испытываем отчаянный страх, что наш костюм могут заметить остальные.

Это, по-моему, подсказывает одну очень любопытную мысль: очевидно, наш мозг сохраняет какую-то способность мыслить трезво и пытается сделать наши сны более правдоподобными — мы ведь и в самом деле одеты тогда в ночную рубашку. Я полагаю, что человек, улегшийся спать в одежде под изгородью или на корабельной палубе, не может увидеть этот столь распространенный сон. Последний не связан с ощущением холода, так как часто снится людям, лежащим в теплых постелях. Я могу только предположить, что это бодрствующий критический уголок мозга намекает нам: "Мой милый, как же ты можешь находиться в обществе, если на тебе ночная рубашка?" Он не настолько силен, чтобы рассеять иллюзию, но достаточно силен, чтобы указать на подобную нелогичность.

Если Вы сочтете некоторые из этих бессвязных замечаний интересными для Вас, я буду рад встретиться с Вами, чтобы подробнее обсудить эту тему. Я охотно напечатать статью в ее теперешнем виде, если Вы того пожелаете, но в таком случае должен буду сопроводить ее изложением моего мнения и наблюдений, а если наши взгляды совпадают, это можно будет сделать в пределах одной статьи.

Статья доктора Стоуна о сновидениях помещена в VII томе "Домашнего чтения" от 8 марта 1851 г. "Эпистолярный разговор" Чарльза Диккенса с доктором Стоуном содержит интересные наблюдения Диккенса-рецензента над сновидениями, влиянием сновидений на художественное творчество, их использованием в функции художественного

приема. Доктор Стоун учел замечания рецензента и многие из них использовал в своей статье.

Перевод письма-рецензии выполнен И.Гуровой.

Р. Х. Х о р н у

*Тэвисток-хаус,
6 апреля 1852 г.*

Дорогой Хорн!

Уилс своевременно сообщил мне относительно "Бедного художника". Я только рад возможности выразить свое мнение о такой прекрасной книге.

Улитки восхитительны! Горю желанием просветиться насчет этого примечательного создания. Я же ничего не знаю об улитке, кроме того, что желал бы ей быть посуше, и мне не очень нравится оставляемый ею след — нечто вроде насморчного напоминания о пройденном ею пути. Кроме того, я просто не хочу получать подобную скользкую информацию о направлении ее следования. Вот и все.

Миссис Хорн уже, должно быть, передала Вам, что я предлагаю пятницу. Но надеюсь, Вы будете обедать не ради меня.

Предисловие я прочитал очень внимательно. Полностью разделяю Ваши правила и считаю их абсолютно здравыми, неизбежными в такое время. Но более чем сомневаюсь в необходимости предисловия. Я бы сократил его на пять шестых теперешнего объема. Даже у разбирающейся части публики существует прочное убеждение, что человек оказывает себе дурную услугу, берясь за перо лишь для того, чтобы объяснить вышедшее из-под его пера. Творение должно говорить само за себя, основываться твердо и непоколебимо на собственном понимании самого себя и выражать все задачи и цели, которые в нем содержатся. Если оно не

может удовлетворить этим требованиям, то это считается — и, думаю, не без основания — недостатком. Я бы ни в коем случае не давал никакого комментария к "Ориону" и к "Мечтателю и рабочему". Абсолютно уверен, что он не будет правильно понят и Вы наживете противников и сами причините себе колоссальный вред.

Я бы выразил свое мнение так: нужно оставить этот интересный и красивый отрывок о Вашем пути, — но только под страхом пытки (будь я на Вашем месте) печатать остальное. Я вовсе не ожидаю, что Вы последуете моему совету, но даю его с беспредельной и непоколебимой убежденностью. Я вполне — абсолютно — уверен, что Ваше предисловие схватит за горло книжку и удушит ее.

Всегда преданный Вам.

Письмо-рецензия Чарльза Диккенса выражает его убежденное, основанное на долголетнем и многообразном творческом опыте мнение об авторском предисловии, распространенном литературном жанре. В характеристике и оценке этого жанра Диккенс исходит из принципиального, четко им сформулированного положения: "Творение должно говорить само за себя, основываться твердо и непоколебимо на собственном понимании самого себя и выражать все цели и задачи, которые в нем содержатся".

Перевод письма-рецензии выполнен Н.Бать.

М е р и Б о й л ь

*Девоншир-террас,
пятница, поздно вечером,
21 февраля 1851 г.*

Дорогая мисс Бойль!

Я посвятил часть вечера усердной работе над Вашей рукописью, читанной уже мною ранее, и попытался сделать ее

более доходчивой, легкой, придать ей ту компактность, стремлению к которой меня постепенно научили постоянные занятия писательским трудом, привычка подчинять суровой дисциплине, точно полк солдат, все свои мысли, а также овладение искусством ставить каждого солдата на предназначенное ему место. Надеюсь, когда Вы увидите ее в напечатанном виде, то не огорчитесь тем, как я орудовал ножом садовника. Я старался действовать им с предельной осторожностью и вниманием, чтобы показать Вам, в особенности ближе к концу, *как* такого рода материал (учитывая объем издания, в котором он появится) должно отжимать и как это идет ему на пользу.

Все вышесказанное звучит весьма наставительно, но лишь потому, что я хочу, чтобы Вы это читали (я имею в виду Вашу рукопись) столь же любящими глазами, сколь любящей и нежной была моя рука, которой я старался к ней прикасаться. <..> Пока я не зайду завтра в редакцию и не узнаю, что именно готово для будущих номеров, я не смогу сказать, в каком номере она появится. Но в понедельник Джорджи известит Вас письмом. Мы всегда подготавливаем номер за две недели, иначе нельзя успеть с технической работой.

По-моему, в рукописи есть много очень удачных мест. Особенно хорошо то, что касается Кети. Если я не распространяюсь по этому поводу, то потому лишь, что всегда бываю удручен тяжелым чувством ответственности, поощряя кого-нибудь стать на сей тернистый путь, где так мало наград и столько провалов, где...

Но я не стану читать Вам проповедь. Хотя, при гаснущем огне, когда первые тени нового романа уже призрачно витают надо мною (как это обычно бывает, стоит мне закончить очередную книгу), мне и в самом деле грозит опасность приступить к столь тяжкому занятию и превратиться в докучливого наставника, вместо того чтобы оставаться веселым и беспечным Джо.

А посему — спокойной ночи. И знайте, что Вы всегда можете мне довериться и никогда не увидите мрачной гримасы на моем лице, каким бы мрачным оно ни было!

Перевод письма выполнен Н.Бать.

Краткое дополнение: афоризм Георга Кристофа Лихтенберга (1742–1799), адресуемый мною возможным рецензентам этой книги:

”Ничто так не радует Аполлона, как заклание резвого рецензента”.

(Лихтенберг Г.К. Афоризмы. М., 1964. С. 120.)

СОДЕРЖАНИЕ

Предварительные замечания	5
Идея общедоступного журнала	9
”Домашнее чтение”	49
Чарльз Диккенс рецензирует	78
Сжать и оживить	141
Журнал ”идет”	147
На переломе	175
”Круглый год”	204
Журнал и жизнь идут к концу	258
Приложение	277

Урнов Михаил Васильевич

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ.

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС – ИЗДАТЕЛЬ И РЕДАКТОР

Редактор И. А. Лепилина

Художник А. Антонов

Художественный редактор Н. Д. Карандашов

Технический редактор Е. Н. Волкова

Корректор Э. В. Ежова

Оператор Т. А. Баранова

ИБ № 1888

Сдано в набор 27.06.89. Подписано в печать 21.11.89.

А-01647. Формат 70x100/32. Бум. офсетная № 1.

Гарнитура Пресс-роман. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 11,7

Усл. кр.-отт. 12,03. Уч.-изд. л. 13,06. Тираж 30 000 экз.

Изд. № 4502. Заказ № 2297. Цена 85 коп.

Издательство "Книга" 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Набор выполнен на композере издательства "Книга".

Отпечатано в Московской типографии № 4

Государственного комитета СССР по печати

129041, Москва, ул. Б. Переяславская, 46.



Урнов М.В.

У70 Неподражаемый. Чарльз Диккенс – издатель и редактор, – М.: Книга, 1990. – 286 с.: ил.

ISBN 5-212-00249-4.

Многие великие писатели были издателями и редакторами. Чарльз Диккенс в их числе. Великий романист, он же издатель и редактор, руководитель и душа двух знаменитых журналов – "Домашнее чтение" и "Круглый год", которые выходили один за другим двадцать лет.

С Диккенсом издателем и редактором знакомит эта книга, содержащая разносторонний материал, позволяющий расширить представление об этой выдающейся личности.

Издательская и редакторская деятельность Диккенса непосредственно связана с его литературным трудом, но представляет и самостоятельный интерес. И не только для издателей, редакторов, писателей, критиков, журналистов. Она интересна для всякого любознательного человека.

у 4702010201-018 29-90
002 (01) -90

ББК 76.17

85 коп.

М. В. Урнов НЕПОДРАЖАЕМЫЙ

М. В. Урнов

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ

Чарльз Диккенс - издатель и редактор

