

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО



Из истории
английского
реализма



ЕВ_1941_AKS_165

ПОД РЕДАКЦИЕЙ проф. И. И. АНИСИМОВА

1941



ИЗДАТЕЛЬСТВО

АКАДЕМИИ НАУК СССР

ПРЕДИСЛОВИЕ

ГОРЬКИЙ называл Англию «творцом реализма» и подчеркивал, что именно эта страна, раньше других вступившая на путь капиталистического развития, «дала всей Европе формы для реалистической драмы и романа». От Чосера («которого считают отцом английского языка и основоположником реализма») к Шекспиру («гениальнейший писатель») и далее к Фильдингу («творец реалистического романа») и Смоллету (который «с огромной силой изображал отрицательные стороны английского общества той эпохи и первый ввел в рамки романа изображение политических тенденций») — ведет Горький замечательную традицию реализма в Англии.

Предлагаемый читателю сборник в известной мере является исследовательской иллюстрацией к этим мыслям Горького, обнаруженным в его недавно опубликованной «Истории русской литературы». Вошедшие в сборник исследование о языке Шекспира и две монографические работы о крупнейших представителях английского реализма XVIII в. — Фильдинге и Стерне — являются попыткой дать более или менее полное освещение вопросам, мало разработанным в нашей научной литературе. Четвертый очерк, завершающий сборник, посвящен Диккенсу, которого Маркс причислял к «блестящей школе реалистов в Англии, наглядные и красноречивые описания которой разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все политики, публицисты и моралисты вместе взятые». Горький не раз упоминает в «Истории русской литературы» имя Диккенса рядом с Бальзаком, подчеркивая этим, как высоко оценивал он творчество великого английского реалиста XIX в.

Сборник, предлагаемый вниманию читателя, имеет своей задачей дать представление о некоторых важнейших моментах истории реализма в Англии XVI—XIX вв. Ни в какой мере не претендуя на то, чтобы стать историей английского реализма, данная книга пытается более полно, чем до сих пор было сделано, осветить некоторые главы этой истории.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
М. М. Морозов. Язык и стиль Шекспира	5
А. Елистратова. Реализм Фильдинга	57
И. Верцман. Лоренс Стерн	133
Т. И. Сильман. Чарльз Диккенс	189



ЯЗЫК И СТИЛЬ ШЕКСПИРА

М. М. Морозов

ПОСЛЕ чтения предшественников Шекспира — в том числе и величайшего из них, Кристофера Марло, — произведения самого Шекспира, даже при поверхностном знакомстве, поражают количеством и разнообразием слов. И дидактическая риторика Секвиля и Нортоня, подражателей Сенеки и авторов «Горбодука» (1562), первой английской трагедии; и нарядная поэзия Эдмунда Спенсера; и витиеватая эвфуистическая фраза Джона Лили и Филиппа Сиднея; и «мощный стих» Марло, — все это существовало в относительно узких лексических границах. Язык Шекспира широко раздвинул эти границы. «Обычай, манеры приветствий, особенности одежды, спорт и игры, музыка и другие искусства, ремесла, названия мебели, военные доспехи, законы, жизнь школы, своеобразные представления о природе, астрономия, астрология, народные верования в волшебные существа — все это находит отражение в языке Шекспира»¹.

Множество слов введено впервые в английский литературный язык Шекспиром. Недаром в большом Оксфордском словаре (New English Dictionary) особенно часто встречается имя Шекспира в связи с впервые встретившимися в литературе словами. Великий драматург широко распахнул двери перед живой речью своей эпохи. Наряду с заимствованиями у этой речи Шекспир нередко сам создавал новые слова, а иногда, быть может, вводил слово, только что созданное налету кем-нибудь из его друзей за беседой в таверне, являвшейся тогда своего рода литературным клубом. Много слов, например, было, повидимому, создано Шекспиром через прибавление префиксов *en*, — *in*, — *out* и пр. к существующим словам.

Составление слов является типичной чертой словотворчества Шекспира: тут и слова типа *eye-drop* — слеза (из слов *eye* — глаз,

¹ Edward Dowden, из предисловия к John Phin «The Shakespeare Cyclopaedia», 1902.

drop — капля; 2 Н. IV, V, 5, 88¹); to after-eye—глядеть вослед (из after — вослед и eye — глаз; Cymb. 1, 3, 16), и составные прилагательные, которые так характерны для стиля Шекспира и к которым мы еще вернемся, — например, «heaven-kissing» — «небоцелующий», «a heaven-kissing hill» (Hamlet. III, 4, 59) — «небоцелующая гора», вместо «a hill kissing heaven» — «гора, целующая небо». Поскольку в языке существовали уменьшительные, оканчивающиеся на *let*, Шекспир создал по аналогии слово *smilet* (Lr. IV, 3, 21) — улыбочка (ср. *smile* — улыбка). Можно было бы привести целый список таких созданных Шекспиром по аналогии слов. В произведениях Шекспира встречаются заимствования из французского языка: например, *oeillades* — влюбленные взгляды; это слово, однако, существовало в разговорном обиходе английских щеголей, вероятно, еще до Шекспира и, повидимому, весьма своеобразно произносилось англичанами, так как в старинных шекспировских текстах оно печатается *illiads*, *eliads* или *aliads*. Встречаются заимствования и из германских языков, — например в «Гамлете» *crants* (Hamlet. V, 1, 255) — венки; это слово оказалось, должно быть, непонятным для зрителей театра «Глобус» и в издании 1623 г. (первом фолио), а, может быть, еще раньше в ходе спектаклей было заменено, возможно самим Шекспиром, обычным словом *rites* — обряды. Шекспир черпал и из латинского языка, хотя, по словам Бена Джонсона, знал его плохо. То было время, когда английские писатели постоянно обращались к латинскому языку для расширения своего лексикона, в особенности, если им нехватало слов для названия новых открытий и выражения новых понятий. Впрочем, латинские заимствования не являются чертой, типичной для языка Шекспира.

Но замечательно не то, что Шекспир ввел в свои произведения много новых слов. Замечательно, что большое количество их удержалось в английском литературном языке. Причина не только в том влиянии, которое оказал Шекспир и со сцены и через многочисленные издания его произведений, но и в самом подходе Шекспира к задаче расширения словаря. Касаясь множества областей жизни, Шекспир почти не трогал узких терминов, понятных лишь знатокам. Так, например, в описании одежды он не бросался чрезвычайно эффектными в ту эпоху названиями ее деталей, известными только щеголям и щеголихам или модным портным. Некоторые слова могут нам сейчас показаться узко специальными, например, юридические термины в реплике Гамлета на кладбище (Hamlet. V, 1, 104 и дальше), термины, связанные с покупкой и продажей земельной собственности и отдачей ее под заклад. Но в эпоху расширения крупного землевладения, захвата общинных земель, обезземеливания кре-

¹ Сокращения в тексте — см. в конце очерка.

стьянства и спекуляции землей эти термины были, конечно, в большом ходу. Судились и рассуждали о юридических процедурах не только крупные землевладельцы, но и иомены и фермеры, а также городские и деревенские общины. Шекспир, в отличие от Бена Джонсона, не был и собирателем специфических бытовых «словечек». Не в пример Грину и Деккеру, он даже в «характерных» сценах не использовал воровского жаргона. Сцены в «Зимней сказке», в которых появляется Автолик, представляли для этого, казалось бы, широкую возможность. Но мы здесь не находим воровского жаргона, за исключением слова *prig* в значении вор (*Wint.*, IV, 3, 108), — слова, повидимому, широко тогда известного¹. Заметим, наконец, что Шекспир, который писал для лондонской публики, почти не коснулся английских диалектов. Он иногда подражал ломаному английскому языку валийцев и французов. В репликах капитана Джейми («Генрих V») он попытался изобразить речь шотландца. Он заставил притворяющегося безумным Эдгара («Король Лир») подражать диалекту, хотя, кажется, и очень неточно. Но диалектами, как лингвистическим явлением, Шекспир мало интересовался.

Шекспир никогда не сводил индивидуализацию речи к копированию каких-либо мелких особенностей. Исключение составляют лишь несколько второстепенных персонажей. Но даже когда Ле-Бо в «Как вам это понравится» произносит слово *sport* — забава, как *spot* — пятно, что вызывает насмешливый вопрос Розалинды: «Какого цвета?» (*As*, 1, 2, 108), мы имеем дело не с редким, хотя бы и красочным, языковым явлением и не с индивидуальным дефектом речи, а с жеманным произношением, весьма, повидимому, типичным для щеголей той эпохи. Так и вычурные лингвистические ухищрения Озрика в «Гамлете» были, прежде всего, типичны для эвфуистичных джентльменов. Шекспир не копировал языковой действительности. Но он широко использовал ее для выражения мыслей и чувств, а также характерных, и вместе с тем всегда типичных особенностей своих персонажей.

Оценивая слова, введенные или созданные Шекспиром, нужно помнить, что Шекспир писал не для ученых знатоков и не с той целью, чтобы книга его хранилась в «шкатулке знатной дамы», как хотел Лили, а для пестрой толпы «театра широкой публики» («*public theatre*»), партер которого заполнялся народным зрителем, преимущественно подмастерьями. Этому пестрому зрителю должно было быть знакомо большинство употребляемых Шекспиром слов. В подавляющем большинстве случаев, если

¹ Ср. Bradley у «*Shakespeare's English*» в сб. «*Shakespeare's England*». Oxford University Press, 1916 г. Слово *prig* нигде больше у Шекспира не встречается. Оно и сейчас сохранилось в английском «слэнге» в значении вор.

новое созданное Шекспиром слово и не было знакомо зрителю по форме, оно было известно ему по своему корню. Недаром Хеминдж и Кондель, редакторы «первого фолио» 1623 г., обращаются в своем предисловии не к ученым знатокам и не к «благосклонным джентльменам», а к великому разнообразию читателей («to the great variety of readers»). Слова, введенные или созданные Шекспиром, зиждились на широкой основе и поэтому легко привились к стволу английского литературного языка. Если в области языка Шекспир, по выражению его комментаторов, «проделал работу целого народа», то добиться этого он мог исключительно потому, что работа целого народа нашла в его творчестве наиболее полное свое выражение.

* * *

Хотя словарь Шекспира неизмеримо богаче словаря его предшественников и достигает внушительной цифры в двадцать с чем-то тысяч лексических единиц (по «лексикону» Шмидта) он, несомненно, намного уступает словарю некоторых реалистов нашего времени, например, Голсуорси и Лондона¹. Даже незначительный по дарованию писатель, щедро детализирующий факты окружающей действительности, в особенности писатель, склонный к натурализму, легко может обогнать в этом отношении Шекспира.

Не было бы ничего удивительного, если бы при подсчете оказалось, что словарь Бена Джонсона превышает по количеству лексических единиц словарь Шекспира. Богатство языка Шекспира заключается не столько в количестве слов, сколько в опромном количестве значений и оттенков, в которых Шекспир употребляет слово. Так, например, «простое» слово free Шекспир употребляет в значениях свободный, независимый, добровольный, готовый что-либо сделать, откровенный, несдержанный, щедрый, здоровый, счастливый, беззаботный, невинный, безвредный, благородный, изящный и пр. Как мы видели, Шекспир ввел в литературный язык, а также создал, большое количество новых слов. Но неизмеримо больше ввел он и создал новых значений и оттенков уже существующих слов. Шекспир прислушивался к разговорной речи, т. е. к речи, наиболее гибкой в семантическом отношении, — это во-первых. Во-вторых, нужно помнить, что Шекспир жил в эпоху, когда современный английский литературный язык еще созидался. Значения слов еще не были ограничены определениями толковых словарей, литература еще не создала того обилия «прецедентов», которые служат постоянным корректором устной и письменной речи. Мы, поэтому, в пра-

¹ Указание на этот факт впервые встретилось нам в исследовании Iespersen. «Language, its Nature, Development and Origin», 1922.

ве называть тот язык, на котором писал Шекспир и его современники, неустойчивым и сравнивать его с расплавленным металлом. Шекспир не был сознательным нарушителем установленных норм, каким он может показаться с точки зрения современного языка, так как эти нормы в окружающей его языковой действительности были еще далеко не установлены. Когда Драйден полвека спустя после смерти Шекспира заявил, что «каждая страница Шекспира содержит солецизм», это было в большой степени обманом зрения: Драйден судил с точки зрения своей эпохи и уже разработанным классицистами — в первую очередь самим Драйденом — лингвистического канона. В-третьих, Шекспир не только писал для сцены, но, будучи сам актером, являлся постоянным собеседником и другом актеров. Многие, что в тексте было только намеком, он мог объяснить актерам в беседе. Большая сторона его произведений — жесты, интонации, паузы актеров «Глобуса» — потеряна для нас навсегда. Ряд значений слов или оттенков значений, понятных для зрителей «Глобуса» благодаря интонации или жесту актера, являются гадательными для современного читателя.

Театр и поныне остается комментатором текста. Приведу «классический» пример. Яго говорит об Отелло: «Another of his fathom they have none» (Oth. I, 1, 153). — «Нет у них (у Синьории) другого человека такой глубины». Знаменитый Яго прошлого века, американский актер Эдвин Бус (Booth), подымал при слове «глубина» (fathom) руку ко лбу. Этот жест стоит целого комментария.

Когда Гамлет видит призрак своего отца, он говорит: «Be thy intents wicked or charitable, Thou com'st in such a questionable shape, That I shall speak to thee...» (Hamlet. I, 4).

«Злостны или благостны твои намерения, — ты являешься в столь... образе, что я заговорю с тобой». Спор среди комментаторов вызвало слово *questionable*. Обычное его значение — сомнительный, но ясно, что Шекспир употребил его здесь в каком-то другом значении. Одни комментаторы, начиная с Теобальта, толковали его как могущий отвечать на вопросы (ведь Призрак явился в человеческом образе); другие (например, Шмидт) развивали это толкование в сторону готовый вести беседу, благосклонный; для третьих (например, ДAUDENA) это слово здесь значило предлагающий задать вопрос; Чемберс дает свое объяснение: «возбуждающий упрямые вопросы в уме самого Гамлета, — вопросы, требующие ответа». Шекспир мог бы, конечно, более ясно изложить свою мысль, прибавив к эпитету одно или несколько слов, и тем устранить все будущие споры. Но Шекспир писал не для печати, а для сцены. Он прежде всего стремился к компактности, — к тому, чтобы каждое слово выражало, по возможности, цельную мысль, эмоцию или образ. Полная ясность

здесь не нужна была Шекспиру, поскольку актер мог дообъяснить содержание слова. Если Бербедж, первый исполнитель роли Гамлета, произносил это слово резонерски — спокойно (скандируя при этом его составные части *question* — вопрос и *able* — способный), то прав Теобальт. Если он был полон радостного умиления (что, впрочем, не вяжется с контекстом, так как Гамлет еще далеко не убежден, призрак ли отца перед ним или адский дух), — прав Шмидт. Если он говорил это слово нерешительно, протянув, скажем, руки к Призраку, — прав Дауден. Если, наконец, он произносил это слово как бы про себя, прижав при этом, может быть, руки к груди, — прав Чемберс. Окончательного ответа из самого текста мы здесь никогда не получим. На семантическую проблему в данном случае, как это вообще бывает часто с текстом Шекспира, может ответить лишь шекспироведческая критика, рисующая портрет датского принца на основании изучения внутренней стороны произведения в целом.

Шекспир показывает слово с разных сторон, раскрывая его семантическое богатство. Иногда он как бы растягивает значение слова, нагружает его новым смысловым содержанием. Шекспира можно сравнить с музыкантом, который, исполняя сложнейшее произведение на относительно простом инструменте, неожиданно извлекает из этого инструмента огромное богатство и разнообразие звуков. Мы уже видели, в скольких значениях Шекспир употреблял слово *free*. Глагол *to breathe* у Шекспира является в значениях дышать, отдыхать, жить, говорить, обсуждать, заниматься физическими упражнениями, танцевать, веять (о ветре). Прилагательное *gross* употребляется в значениях большой, массивный, грубый, непристойный, осязаемый, явный, целый, глупый. Точно решить, в каком значении употреблено то или иное слово в данном контексте, далеко не всегда возможно, как мы уже видели на примере из «Гамлета». И тем труднее решить этот вопрос, что Шекспир широко черпал семантику из живой народной речи своей эпохи — речи, во многом нам неизвестной. Одна из ведьм в «Макбете» рассказывает, как она просила каштанов у жены моряка. «Дай мне каштанов», — сказала я. — «Убирайся, ведьма», закричала... тварь» (*Macb.* I, 3). Перед последним словом стоит эпитет *gumpfed*, который толкуется по-разному. *Fed* значило отъевшийся, откормленный, или наевшийся. *Gump* могло значить огузок, седалище, и тогда *gump-fed* — толстозада; *gump* также могло значить мясные отбросы, объедки или, наоборот, лучший кусок мяса, и соответственно, эпитет значил питающаяся объедками, требухой, или откормленная лучшим мясом, балованная. Чемберс толкует здесь *gump* как каштан; при таком толковании *gump-fed* значит объевшаяся каштанами. Вряд ли можно сомневаться в том, что эпитет

gump-fed был понятен зрителям «Глобуса». Когда его произносил игравший ведьму шут, зрители отвечали улыбкой. Для нас же единственной путеводной нитью является изучение семантики старинных английских народных баллад, старинных песен и пословиц. И если мы не найдем там этого слова, то, во всяком случае, усвоим тот старинный английский народный юмор, который подскажет нам, что из вышеприведенных гипотез наиболее реальны две: толстозадая или откормленная огузками, балованная.

Особенно яркими примерами той смелости, с которой обращался с языковым материалом Шекспир, являются его эпитеты. Пока мы будем изучать Шекспира с позиций «изящной литературы» его эпохи или оглядываться на него, как оглядывались Драйден и Поп, как будто он шел по одной дороге с представителями классицизма, эти эпитеты будут казаться нам своего рода формальными приемами, причудливыми семантическими трюками. Но чем больше мы будем пытаться проникнуть в живую стихию народной речи той эпохи, тем естественнее будут они становиться для нас. В комедии «Как вам это понравится», Шекспир называет старость и голод двумя «слабыми бедствиями» («weak evils»). Комментаторы объяснили слово weak — слабый как вызывающий слабость и успокоились на этом. А между тем здесь типичное для народной речи олицетворение. К тому же вспомним, что еще живы были у всех в представлении образы аллегорической драмы моралите, исполнявшейся по городам и деревням Англии труппами бродячих актеров. Если среди фигур моралите появились бы Старость и Голод, то, конечно, они были бы согбенными, слабыми существами. Как только мы свяжем текст Шекспира с живым языком его времени, многообразным и находящимся как бы в бурном движении, и перестанем сводить его эпитеты к тропам, т. е. к формальным категориям риторических приемов, перестанем пытаться исчерпывать их значение в замкнутых словоопределениях, мы непосредственно воспримем такие эпитеты, как «жаждущий порок» («Thirsty evil», Meas. 1, 2, 139), или в знаменитом монологе Жака «молодые штаны» («youthful hose» est. III, 3, 160) старого Панталоне. Для нас станет понятным, что «бережливое жалованье» («thrifty hire» etc. II, 3, 39) значит не только «жалованье, сохраненное благодаря бережливости», как обычно толкуют комментаторы, но и «бережливое», «скупое», т. е. небольшое, скромное жалованье; не вычурной фигуральностью, но непосредственной метафоричностью поразят слова Кориолана о «камушках на голодном морском берегу» («hungry beach» — Соч. V, 3, 58), т. е. на берегу тощем, бесплодном; или упоминание Гремио в «Укрощении строптивой» о том, что у пономаря жиденьякая борода «голодно растет» («his beard grew thin and hungerly» — Shr. III, 2, 177), т. е.

растет скудно; когда мы прочтем — как это говорят французы о войске англичан — в «Генрихе VI: «Лорды, точно львы, жаждущие пищи, бросаются на нас, как на свою голодную добычу» («hungry prey» I, H., VI, I, 2, 27—28), т. е. на добычу, к которой их устремляет голод, — мы ближе подойдем к подлинному смыслу эпитета «голодный», к скрытому его юмору, к насмешке Шекспира над сытыми, блестяще одетыми, купающимися в довольстве врагами, если вспомним хотя бы такую фразу: «эх, пирожки голодные, — прямо в рот смотрят!»

Овладение семантикой языка позволило Шекспиру широко применять «игру слов». Предание сохранило образ Шекспира как человека подвижного, общительного, любящего весело пошутить. Повидимому, каламбур был его излюбленной стихией. Реплики шекспировских шутов и вообще его комических персонажей полны каламбуров. Типичны в этом отношении хотя бы разговор слуг в начале трагедии «Ромео и Джульетта» или реплики глупого констебля Локтя в комедии «Мера за меру», который либо коверкает или путает слова, либо вольно или невольно «играет» ими. Постоянно каламбурят в комедиях Шекспира и знатные лица. Но «игра слов» у Шекспира выходит далеко за комедийные пределы. Каламбур может быть даже трагическим восклицанием: «Then let's make haste away and look unto the main. — Warwick: Unto the main! O father, Main is lost», играя на созвучии main в значении главное дело и Main — графство Мэн во Франции (2 H. VI, I, I, 209—210; в тексте каламбур развивается еще и в последующих строках). Ядовитые реплики Яго сплошь полны двусмыслиц. Так, например, он в самом начале трагедии рассказывает Кассию, что Отелло взял на abordаж «сухопутное судно» (Oth. I, 2, 40). Кассию не понимает этой игры слов. «Сухопутным судном» в ту эпоху называли проститутку (эта деталь, нелегко поддающаяся раскрытию, показывает, что Яго уже с самого начала трагедии ненавидит Дездемону). Любит игру слов и скрытный Гамлет. Недаром еще в древней, относящейся к концу XII в., повести Саксона Грамматика в речах притворяющегося безумным Гамлета сквозит «бездонная хитрость»: он говорил, по словам Саксона Грамматика, так искусно, что никому не удавалось понять скрытый смысл его слов. Так и у шекспировского Гамлета слова полны скрытых значений (см. хотя бы его ответы Полонию). Но приведем менее известный, зато, пожалуй, более яркий пример. Во 2-й картине I действия, во время торжественного заседания Тайного Совета датского государства, Клавдий, сначала доказав в очень длинной и очень искусной речи свои права на престол и отправив послов к норвежскому королю, затем, побалагурив с Лаэртом и разрешив ему поехать во Францию, обращается к Гамлету: «Все еще висят над тобой тучи?» — спрашивает король. «Нет,

миллорд, — отвечает Гамлет, — я под слишком ярким солнцем» (Hamlet, I, 2, 66—67). Эти слова Гамлета, повидимому, значат: «С меня довольно всей этой пышности, всего этого придворного блеска». Но, кроме того, тут двойной каламбур: во-первых, игра на словах son — сын и sun — солнце, «вы хватили через край, назвав меня сыном» (король только что назвал Гамлета сыном); во-вторых, намек на народную поговорку той эпохи: «out of heaven's blessing into the warm sun» — «из благословенного уголка да на теплое солнышко», т. е. «остаться без кола и двора»¹. Гамлет намекает, что он лишился отцовского наследства — престола. Только добравшись до этого последнего смысла, мы понимаем, что ответ Гамлета — резкий выпад против короля. Повидимому, волна смущения пробежала по Тайному Совету. Понял Гамлета и король. Он не находится ответить Гамлету. На помощь ему спешит Гертруда, и следующая реплика принадлежит ей, а не Клавдию. Она просит Гамлета «дружеским оком» взглянуть на короля.

* * *

Семантике Шекспира принадлежит своеобразная черта, генетически восходящая к каламбуру, но ничего общего с каламбуром уже не имеющая, — черта, на которую шекспиристоведческая критика, как нам кажется, не обратила еще достаточно внимания. Она заключается в том, что Шекспир нередко употребляет одно слово в двух или нескольких значениях одновременно. Когда, например, умирающий король Иоанн говорит: «я прошу холодно-го утешения», то это значит, во-первых, что король просит небольшого, хотя бы равнодушного участия к его страданиям; во-вторых, что он физически жаждет холода, так как внутренности его горят от принятого яда. «I beg cold comfort» (John V, 41). Этот пример типичен для Шекспира, который здесь сохраняет связь фигурального значения слова (cold — равнодушный) с его основным материальным значением (cold — холодный — в прямом, физическом смысле). Второе значение помогает нам иногда разгадать образы действующих лиц. «Stand and unfold yourself», — обращается в самом начале «Гамлета» стоящий на часах Франциско к подходящему в темноте Бернардо (Hamlet I, 1, 2): «стой и объяви себя», — на что Бернардо отвечает: «да здравствует король». Этот ответ не может быть паролем, как предполагает Дауден и некоторые другие комментаторы, так как несколькими строками ниже Горацио и Марцелл отвечают по-иному на оклик Франциско. Здесь все дело в том, что unfold

¹ См. комментарии к «Гамлету». Dowden (отдельным томом, London, 1899). Также Dover Wilson (отдельным томом, Cambridge University Press, 1936).

yourself, помимо переносного значения (объяви себя — назови себя), также употреблено в более прямом значении (объяви себя — открой себя; открой, друг ли ты или враг; глагол to unfold в прямом смысле значит обнаруживать, раскрывать, выводить на свет). Вспомним, что Франциско сторожит замок, в котором находится король. Успокоительный ответ Бернардо («Да здравствует король») является раскрытием его политического «лица». Сопоставим этот ответ с ответами Горацио и Марцелла. На оклик Франциско Горацио отвечает: «Friends to this ground» — «Друзья страны», Марцелл — «And liegemen to the Dane» — «вассалы Датчанина». Лингвистический анализ раскрывает перед нами три образа: воина Бернардо, служащего королю и не рассуждающего («Да здравствует король»); вольнодумца Горацио («друг страны») и Марцелла, сама фразеология которого («вассал Датчанина») обнаруживает в нем дворянина, служащего своему сюзерену. «It is the cause, it is the cause, my soul» — с этими словами Отелло входит к спящей Дездемоне (Oth. V, 2, 1): «Причина есть, причина есть, душа» (пер. Анны Радловой): есть достаточная причина, достаточное основание убить Дездемону. Но вполне вероятно, что cause здесь также употреблено в значении дело (как, например, в фразе «дело справедливости»; так полагал еще один из «отцов шекспирологии» Стивенс). «Убивая Дездемону, я защищаю дело справедливости», говорит Отелло. Прав был поэтому и Шлегель, когда переводил: «Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz». Оба перевода («причина есть» и «того требует дело») примиряются в двойном значении шекспировского слова. Переводчику Шекспира часто приходится отсекал одно из значений, о котором советский читатель и актер могут узнать лишь из лингвистического комментария к переводу. Двойное значение слова часто оказывается для перевода камнем преткновения. В самом деле, как, например, перевести: «Though woe be heavy, yet it seldom sleeps» — «хотя тяжела печаль, но редко спит она» (Lucr. 1574), где все дело в том, что heavy, помимо тяжелый, также значит сонный. «Ah! yet doth beauty, like a dial-hand, steal from his figure». «Ах, красота, подобно часовой стрелке, удаляется от его облика» (Sonn, 104); здесь figure употреблено в значениях фигура, облик и цифра на циферблате. «I did give that life Which she too early and too late hath spill'd». «Я дал ей ту жизнь, которую она слишком рано и слишком поздно потеряла» (Lucr. 1800—1801): здесь too late в значении слишком поздно формально противопоставлено too early — слишком рано; но в смысловом отношении играет роль лишь второе значение too late — только что; лишь раскрыв это второе значение, мы добираемся до смысла текста.

Смысловая сторона слова — стихия Шекспира. Пытаться ограничивать значение шекспировского слова часто опасно. Во-

прос Гамлета «быть или не быть?» не значит только «стоит ли жить?» или «стоит ли бороться?». Тут объединены оба эти значения. Более двухсот лет существует шекспириология. За это время предложено огромное количество различных толкований отдельных слов к контекстам Шекспира. Все возможности в этом направлении, повидимому, исчерпаны. Настало время пересмотреть это огромное наследие и попытаться выяснить, не могут ли сосуществовать иные из тех толкований, которые, по мнению комментаторов, исключают друг друга. Даже приблизительное осуществление этой задачи намного углубило и обогатило бы понимание текста Шекспира, а следовательно, всего его творчества в целом.

«Ясность, — замечает автор «Шекспировской Грамматики» (Abbott «A Shakespearian Grammar») о писателях эпохи Шекспира, — они предпочитали грамматической правильности; краткость — как ясности, так и правильности». Эта формула требует существенных оговорок. Хотя Шекспир, с точки зрения языка, и является для современного читателя самым «неясным» из писателей своего времени, никто в ту эпоху не назвал его «темным». О Шекспире сохранилось много преданий¹, но нигде мы не находим хотя бы намек на смутное или запутанное выражение его мысли. Не забудем к тому же, что Шекспир писал для широких масс зрителей «Глобуса». «Ученые» современники упрекали Шекспира в недостатке «искусства», вместе с тем воздавая должное «Природе» в его произведениях. Язык Шекспира, повидимому, обладал свойством «природного», т. е. непосредственного воздействия на зрителей. Даже и сейчас фраза Шекспира «звучит» с английской сцены. Она гораздо труднее в чтении и необычайно трудна при лингвистическом анализе. Прав, с точки зрения современного читателя, Уолтер Роллей, который, процитировав место из «Бури», не поддающееся, по его мнению, грамматическому анализу, замечает: «Тот, кто бежит, прочитает; тот, кто остановится и задумается, задохнется в этой грамматической путанице»². Однако эту «путаницу» впервые стали замечать только в эпоху Реставрации, когда основоположники классицизма осуществили отрыв драматургии от народного зрителя.

Лишь в XVIII в. появилась необходимость комментировать Шекспира. Даже эллиптические формы у Шекспира не затемняют смысла. Они лишь придают синтаксису своеобразный колорит. По меткому замечанию профессора Уолтера Роллей, «это — синтаксис импульсивной речи». Многие станут не только понятным, но и естественным, если мы попытаемся вообразить яркую по сценическому темпераменту игру Бербеджа и

¹ См. Chambers. «William Shakespeare», vol. II.

² Walter Raleigh. «Shakespeare», «English Men of Letters», p. 221.

других актеров «Глобуса». Комедия «Как вам это понравится» начинается с того, что входят Орландо и слуга Адам, оживленно беседуя. Орландо говорит (перевожу дословно): «Насколько я помню, Адам, мне было оставлено в завещании всего каких-то тысячу крон, и, как ты сам говоришь, приказал моему брату» ...т. е. «мой отец приказал моему брату». Здесь эллипс объясняется не только близостью языка Шекспира к разговорной речи, но и взволнованным состоянием говорящего Орландо, т. е. состоянием действующего лица. Шекспир в процессе творчества как бы переносится вовнутрь создаваемых им персонажей. Понятно отсюда, что психологические факторы оказываются иногда действительней формально-грамматических. Шекспир прежде всего следил за ассоциативной нитью в сознании говорящего персонажа и, возможно, писал иногда «неправильней», чем сам говорил в жизни. Так, например, в «Гамлете» (Hamlet, III, 2, 201)

«Намерение — раб нашей памяти,
Как неспелые плоды, держится на дереве,
Но, перезрев, падают сами без толчка».

где происходит согласование с двумя смысловыми подлежащими: единственного числа (намерение) и множественного числа (плоды). Или, из «Потерянных усилий любви» (L. L. L. IV, 3, 344—345).

«Когда говорит любовь, голос богов
Усыпляют небеса гармонией».

Здесь происходит согласование глагола не с грамматическим подлежащим (голос), а с более близким к глаголу по месту в предложении существительным (богов), что могло случиться потому, что в английском языке форма *gods* тождественна в родительном и именительном падежах множественного числа. Такого рода явления достаточно обычны у Шекспира, и мы вряд ли в праве видеть здесь опisku переписчика или опечатку старинного наборщика.

Мы не будем останавливаться на многих своеобразных чертах синтаксиса Шекспира, достаточно описанных в литературе. Перейдем к более наглядным для иллюстрации стиля Шекспира случаям передвижения слова из одной грамматической функции в другую.

В английском языке одно слово часто может быть и существительным, и прилагательным, и глаголом. Например, *copper* — медь, медный, покрывать медью. Поэтому, в английском языке очень легко придать слову новую грамматическую функцию. В этом отношении особенно выделяется эпоха Шекспира. То было время, когда, пользуясь употребленной нами терминологией, огромному количеству слов были приданы новые грамматические

функции. Среди своих современников Шекспир и здесь стоит на первом месте. Превращая, например, существительное в глагол, Шекспир как бы «овеществляет» глагол и добивается той конкретности и, вместе с тем, сжатости, которые вообще характерны для его стиля.

Постум в «Цимбелине», вместо «такое дело, о котором только сумасшедшие могут говорить, сами не понимая его», говорит «такое дело, которое сумасшедшие язычат и не могут» — «Such stuff as madmen Tongue and brain not» (Cymb. V, 4, 146—147), превращая существительные tongue (язык) и brain (мозг) в глаголы¹. Заметим, что этим достигается что-то большее, чем вещественная конкретность или сжатость выражения мысли; перед нами — целая картина, законченный образ безумия. В том же «Цимбелине» Яхимо говорит о влюбленном, вместо «он вздыхает, как печь», «он печит вздохи» («he furnaces sighs» Cymb. I, 6, 66): существительное furnace употреблено как глагол. Влюбленный как бы отождествляется с печью, и «жар любви» становится из иносказания физически ощутимым фактом.

Есть, конечно, смысловое различие между «to have children» — «иметь детей» и «to be childed» — «быть одетенным» (не знаю, как иначе перевести), между «to have a father» — «иметь отца» и «to be fathered» — «быть оботцованным». Обороты с глаголом «иметь» лишь констатируют факт. Страдательные причастия (образованные от существительных: childed — от child, fathered от father) выражают факт как качество субъекта. И когда Эдгар говорит о Лире: «He childed as I father'd» (Lr. III, 6, 119 — точно перевести нельзя) — фраза приобретает особую смысловую глубину. В этой фразе пересекаются две сюжетные линии трагедии (Лир и Глостер), и судьба Лира, изгнанного неблагоприятными дочерьми, сравнивается с судьбой Эдгара, изгнанного неразумным отцом. Не переводимые на русский язык страдательные причастия выражают многое. То, что Лир имеет дочерей, не просто факт, а как бы «качество» Лира, от которого избавиться он не может и которое заставляет его мучиться и терзаться. И таким же «качеством» Эдгара, как бы неотделимым от его природы, является неразумный и все же горячо любимый отец.

Шекспир вряд ли много раз переделывал написанное. Изучая его язык, выносишь впечатление, что временами перо едва поспевало за работой мысли. «Мысль он выражал с легкостью, и мы почти не нашли поправок в его рукописях», — писали издатели Фолио 1623 г., Хеминдж и Кондель, товарищи Шекспира

¹ Оба эти образованные от существительных глагола в данном значении, согласно «оксфордскому словарю», впервые в английской литературе встречаются у Шекспира.

по театру. О том же, со слов актеров, рассказывал Бен Джонсон. В процессе творчества Шекспиру нужен был глагол, а между тем, перед «глазом его разума», как говорит Гамлет, вставал предмет — возникала картина, — и он, не задумываясь, превращал имя этого предмета в глагол, выражаясь точнее — употреблял существительное в функции глагола, и последний приобретал чисто шекспировскую конкретность и смысловую глубину. В начале V акта «Перикла» Пролог, говорящий от лица автора, рассказывает о том, как искусно вышивает Марина. Она создает своей иглой образы (shape) самой природы, вышивая бутоны цветов, птиц, ветви, ягоды, «так что ее искусство...» «That even her art...» «уподобилось живым розам» — готов сказать Шекспир, стремясь еще раз объявить свою заветную мысль о том, что искусство должно учиться у действительности. Но «уподобилось» — пустое, мертвое слово. Кроме того, оно не точно. Шекспир не хочет сказать, что искусство должно копировать природу. Перед Шекспиром, перед его «глазом разума», встает картина. Быть может, в данном случае это виденное где-то изображение сестер-муз (впрочем, такой ход мыслей, — воспоминание о рисунке или фреске на мифологический сюжет — типичней, например, для Мильтона, чем для Шекспира). Вернее всего, что и здесь, как в огромном подавляющем большинстве шекспировских образов, отразилось наблюдение действительности. Шекспир подумал о сходстве и внутренней «симпатии» сестер. И, поощряемый стремлением к сжатости, компактности выражения мысли, употребил существительное sister (сестра) в глагольной функции. «That even her art sisters the natural roses». На русский язык мы переведем существительным: «ее искусство — сестра живым (природным) розам».

У самого актера и у зрителей создавалось очень убедительное представление — вещественное, осязаемое. Заметьте простоту этих представлений, их доступность: язык, мозг, печь, отец, дитя, сестра. И иногда — образ, быть может, уводящий, в восприятии некоторых зрителей, к мифологии (сестры-музы). Слово Шекспира было «доходчивым». Вместе с тем оно заставляло зрителей воображать, и зритель, таким образом, становился соучастником творческого процесса. Многие, конечно, из того, что мы приписываем лингвистической фантазии Шекспира, было подслушано им в живом языке или создано по аналогии с ним. Кассио говорит Бианке, что он не хочет, чтобы Отелло видел его «Womaned» (Oth. III, 4, 194), образуя страдательное причастие от woman — женщина. Когда комментаторы поясняют, что womaned значит «находящийся в обществе женщины», то пропадает вся «соль» фразы. Причастие намекает на связь с женщиной. Зрители «Глобуса» смеялись острому слову. Нам сейчас хорошо известны насмешливые слова этого типа, в

особенности в современном американском языке. Американский язык в большей части того, чем он отличается от современного английского литературного языка, уходит корнями в народную языковую старину Англии. Американские поселенцы в своей глуши сохранили эту языковую старину. (Замечательно, что именно в Америке удалось недавно записать народные песни, восходящие к XVII в.) Американский язык сегодняшнего дня перекликается с языком шекспировской Англии не только «вольностью» своей, но и отдельными словами (например, *fall* в значении осень), глагольными формами (например, *gotten* как причастие от *get*) и употреблением глагольных «времен» (например, в еще сравнительно широко употребляющейся в Америке форме «*if he be*»). Недаром исследователи современного американского языка часто вспоминают о Шекспире.

Шекспир «подслушал» в народной речи не только слова, но и их образное содержание. Когда в комедии «Сон в летнюю ночь» Титания говорит о «*childing autumn*» (*Mids. II, I, 112*) — «детящей», т. е. рождающей детей осени, образуя причастие от *child* — дитя, то, вместо отвлеченного констатирования факта, выражаемого словом «плодородный», перед нами встает живой образ осени как матери, рождающей детей на пользу людям, образ, — наряду с «зеленым хлебом, который сгнил прежде, чем юность его доросла до бороды» (из того же монолога Титании), — по характеру своему чисто фольклорный.

* * *

Мы подошли к вопросу об образности Шекспира. Насыщенность образностью является особенно типичной чертой его стиля. «Каждое слово у него картина», — сказал о Шекспире поэт Томас Грей. Материальность образов, к которой вообще были склонны писатели-гуманисты и многие более изысканные образцы которой дает нам проза Бекона, у Шекспира выражена во всей своей неудержимой силе и полноте. Отелло не говорит, что Дездемона жадно внимала его рассказам, но что она «пожирала его рассказы жадным ухом». «Я не могу плакать, — говорит Ричард в «Генрихе VI», — ...влажности моего тела нехватит для того, чтобы потушить мое как печь пылающее сердце». В «Тимоне Афинском» понятие «пространство» выражено словами «море воздуха». Вместо «кислое выражение лица», находим «уксусное выражение лица» («*Vinegar aspect*» — *Merch. I, 1, 54*); последнюю фразу, поскольку мы имеем дело с существительным в функции прилагательного, вероятно, правильней перевести: «уксус на лице». Вместо «сладких слов» находим «обсахаренные слова», «*sugared words*» (2 Н. VI, III, 2, 45). В сравнении, даже самом избитом, всегда осязатима реальность того предмета, с которым сравнивает Шекспир. Если слезы сравниваются с жемчу-

жинами, то из этого следует, что они могут подкупить небо (John II, 1, 169—170).

Когда Гамлет узнает от Призрака о преступлении Клавдия, задача личной мести перерастает для него в неизмеримо большую: в задачу исправления окружающего его общества. «The time is out of joint...», — восклицает Гамлет (Hamlet I, 5, 189—190). Переводчиков издавна смущал этот образ, и они предпочитали пересказывать содержание своими словами: «Наш век расстроен; о, несчастный жребий. Почто же я рожден его исправить», — писал первый переводчик «Гамлета» на русский язык Вронченко (1828 г.). У Соколовского находим: «...и ведь надо ж Бедо случиться было, что меня Назначил рок бороться с злобой дня». Лозинский перевел: «Век расшатался, волей злых судьбин Его восставить призван я один». Ближе к подлиннику подошли в своих прозаических переводах Кетчер («время вышло из пазов») и Каншин («из колеи»). Наибольшей известностью до сих пор пользовался перевод Кронеберга: «распалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден». Последний перевод звучит громко, но в абстрактности своей он чужд стилю Шекспира. Анна Радлова первая решилась на точный перевод подлинника: «Век вывихнут. О, злобный жребий мой! Век вправить должен я своей рукой». Здесь нет ни отвлеченных «времен», ни отвлеченной «связи». Век вывихнут, как бывает вывихнута коленная чашка, — типичная для Шекспира материальность образа¹. Образ вывихнутого сустава здесь не случаен. В общей гамме образов «Гамлета» чаще всего звучат слова о болезнях, в особенности скрытых, тайно разрушающих здоровое тело². Слова Марцелла «подгнило что-то в датском (читай — английском) государстве» могут служить эпиграфом к величайшей трагедии Шекспира.

В монологе «Быть или не быть?» Гамлет задает самому себе вопрос, возможно ли выступить с оружием в руках против «моря бедствий». Важно понять, что здесь «море» не отвлеченная метафора, а вполне конкретный образ. Когда актера Гаррика спросили, что он представляет себе при слове «море», он ответил: «бесконечные ряды волн». Гамлет в одиночестве своем, независимо от того, трактуем ли мы его решительным и смелым или нерешительным и колеблющимся, не в силах бороться против бесконечного множества бедствий. Выступить с оружием в руках для Гамлета так же бессмысленно, как броситься со шпагой против волн морских. Понимание конкретности шекспировского образа помогает нам проникнуть в сущность трагедии, по-

¹ Анализ этого и других примеров из переводов «Гамлета» на русский язык — см. в моем послесловии к «Гамлету» в переводе Анны Радловой, изд. «Искусство», 1937.

² Ср. Spurgeon «Shakespeare's Imagery». Cambridge University Press, 1935.

нять Гамлета и его переживания. Броситься со шпагой в руке против «моря бедствий» значит погибнуть. И отсюда ясно, почему Гамлет тотчас же переходит к мысли о смерти. То, что понятно из образа, оказывается смутным для отвлеченно рассуждающих комментаторов. Так, например, Бейлей заменил слово sea (море) словом seat (седалище, престол), сузив задачу, стоящую перед Гамлетом, до борьбы с одним только Клавдием. Вообще это место в монологе «Быть или не быть?» издавна смущало комментаторов. Гамлет только что говорил о «пращах и стрелах яростной судьбы», т. е. создал образ битвы, и сразу же перешел к другому — одинокому человеку, бросающемуся с оружием в руках против морских волн. Попытки текстологов были направлены к тому, чтобы свести эти два образа к единству. Так, например, «отец шекспириологии» Теобальд сначала заменил слово sea (море) словом siege (осада): «to take arms against a siege of troubles» — «поднять оружие против осады (осаждающих человека) бедствий», но затем отказался от этого «исправления». «Я когда-то думал, — говорит Теобальд, — что автор, сохраняя единство метафоры, употребил здесь слово, им излюбленное, как это видно из других мест его сочинений, и написал «siege of troubles» (осада бедствий). Но, может быть, здесь никакого исправления не требуется, если принять во внимание ту вольность, с которой наш поэт соединяет разнородные метафоры, а также и то, что sea здесь не только означает море, но обширное количество, множество, стечение вещей и пр.»¹. К последнему замечанию нужно отнестись с некоторой осторожностью, поскольку переносное значение у Шекспира здесь не поглощает живого, конкретного образа. Море не просто синоним множества, но цельная сама по себе картина. Соединение разнородных метафор является одной из характерных черт стиля Шекспира. Шекспир творил устное слово для сцены. Устная же речь, например, речь ораторская, допускает широкую вольность в употреблении разнородных метафор. С другой стороны, разнородность метафор необходима была Шекспиру для драматического членения текста. Если ход действия у Шекспира распадается на четкие «куски», чем восхищаются работающие над его пьесами режиссеры, то на «куски» членится и самый текст. Гамлет рассматривает первую возможность: молча переносить пращи и стрелы яростной судьбы. Это первый «кусок» монолога, и этому «куску» принадлежит свой образ: судьба в виде дикой нападающей орды (заметьте: первобытное оружие — пращи и стрелы). Гамлет рассматривает вторую возможность: вступить с бедствиями в борьбу. Это — второй «кусок», и ему принадлежит другой образ: одинокий человек с оружием в руках, вступающий в борь-

¹ Перевозу из комментариев Теобальда в изд. 1767 г.

бу с морем. Затем идет третий «кусочек»: умереть — значит только уснуть (смерть не страшна) и т. д. Таким образом, разнородность метафор у Шекспира не случайное явление и во всяком случае не небрежность: оно коренится в специфике шекспировского драматического стиля. Критика почти не коснулась корней явления. Только у Уолтера Роллей нашли мы мимоходом брошенный намек: «Так называемые «смешанные» метафоры Шекспира, — говорит он, — не смешаны: они следуют друг за другом».

Рассматриваемое нами явление весьма существенно. Шекспира обычно противопоставляют классикам как нарушителя трех единств — времени, места и действия. Следует противопоставлять его и как нарушителя «четвертого единства», единства метафор. Недаром «смешанная метафора» Шекспира так претила представителям классицизма. «My way of life Has turned into the sear, the yellow leaf» — «Путь моей жизни превратился в поблекший желтый лист», — говорит Макбет. Поп как истинный представитель классицизма, не задумываясь, заменил слово way (путь) словом May (май): «Май моей жизни превратился в поблекший желтый лист». А между тем у Шекспира тут два ясно очерченных «куска»: путь жизни — прошлое (Макбет обзревает пройденный им жизненный путь), поблекший желтый лист — настоящее (Макбет озирается вокруг). Как справедливо замечает уже цитированный нами Уолтер Роллей, те редакторы текста, которые продолжают менять way на May, заставляют Шекспира говорить языком Попа. Возьмем другой пример, не менее известный. «Was the hope drunk Wherein you drest yourself?..» — «Или пьяной была та надежда, в которую облекся ты?», — спрашивает мужа лэди Макбет. На первый взгляд здесь хаотическое смешение образов: сравнение надежды с пьяным существом и сравнение ее с доспехами воина. Но в динамическом развитии тут выступают два самостоятельных «куска»: иронический (или ты был пьян, когда мечтал стать королем? — лэди Макбет полна язвительного сарказма) и героический (Макбет облачается в доспехи: лэди Макбет побуждает его к действию). Мы коснулись важной стороны стилистического различия драмы классицизма и шекспировской драмы. Там — неподвижность, здесь — движение. Монолог драмы классицизма требует монотонной певучей декламации (ср., например, французскую классическую школу трагедийных актеров). Исполнение шекспировских монологов требует постоянных модуляций, переходов от «пращей и стрел» к «моря бедствий»; от «пройденного жизненного пути» — к окружающей героя «осени»; от «пьяной надежды» — к надежде, подобной доспехам воина. Эта внешняя пестрота находит внутреннее единство в самом говорящем действующем лице, в происходящей в нем борьбе разнородных мыслей и чувств.

Образность Шекспира часто связана с жестом. На сцене театра эпохи Шекспира жест часто являлся как бы ремаркой к слову. Дональдейн не говорит Малькольму, что в приторных улыбках окружающих таятся угрозы, но «there's daggers in men's smiles» (Macb. II, 3, 147) — «в улыбках людей — кинжалы». Актеру, игравшему под открытым небом перед широким пространством заполненного зрителями партера, сам собой напрашивался жест: поднятая и сжатая рука, как бы держащая кинжал. «Stop my house's ears, I mean my casements (Merch. II, 5, 34) — «Заткни уши моего дома, я хочу сказать — затвори окна», — говорит Шейлок своему слуге Ланселоту. «Восхитительному Протею», Ричарду Бербеджу, первому исполнителю роли, тут открывалась возможность для применения одного из тех гротескных жестов, которыми, вероятно, отмечен был своеобразный сценический образ Шейлока. Модуляции речи, широкие выразительные жесты — такова была актерская техника, которая «доносила» образы Шекспира до зрителей «Глобуса». Недаром современники сравнивают актерское искусство с ораторским и восхваляют актеров за «action of the body» — «действие тела», т. е. мимику широких жестов.

Новейшее исследование (Spurgeon «Shakespeare's Imagery») отмечает динамичность образов Шекспира. Движение привлекало его сильнее, чем цвет и форма предмета. Он не говорит «когда я наблюдаю окружающую действительность», но «когда я наблюдаю все, что растет» («When I consider every thing that grows». Sonn. XV). Человек, являвшийся основным объектом искусства Ренессанса, захватывал художников и писателей и с психологической стороны и с физической. Неудивительно, поэтому, что у многих елизаветинцев большое количество образов относится к человеческому телу. Для Шекспира, согласно выводам вышеупомянутого исследования, образы, относящиеся к человеческому телу, служат прежде всего для выражения быстрого, ловкого движения. Или, например, когда мотивом сравнений и метафор Шекспира являются птицы, — это один из распространенных у него мотивов, — образ передает не столько раскраску или форму птиц, сколько их движение. «Мечи наших солдат падали мягко, как ленивый полет ночной совы», — жалуется Варвик в «Генрихе VI» (3 H. VI, 1, 130—132) — пример, типичный в этом отношении. Обострить впечатление движения — к этому стремится Шекспир. Ричард II не говорит, что Генрих Болинбрук «старался проникнуть в сердца народной толпы», но что «Он, казалось, нырял в их сердца» («How he did seem to dive into their hearts», R. II, 1, 4, 25).

В отношении описания цвета мы наблюдаем главным образом изменение и контраст. Вспомним, хотя бы, грандиозный образ из «Макбета»: «Эта ничтожная рука моя смогла бы обогреть бесчи-

сленные моря, превращая зеленое в красное» (Масб. II, 2, 62—64). Цвет моря не изумрудный, синий, серый или пурпурный: это — зеленый цвет, переходящий в пурпур.

Образы Шекспира не бесплотные тени, застывшие в своей неподвижности, не «идеальные» отражения бытия. Они движутся, изменяются, как и сама жизнь.

* * *

Рассмотрим образы Шекспира со стороны их содержания. «Цель этого искусства, — говорит Гамлет актерам, — была и есть — держать зеркало перед природой». Образы Шекспира с величайшей конкретностью отражают окружающую его действительность. Для того, чтобы оценить их, а иногда для того, чтобы вообще их понять, необходимо проникнуть в жизнь той эпохи. Когда в комедии «Много шуму из ничего» о Беатрисе поворят «надменность и презрение скажут, сверкая, в ее глазах» (Ado III, I, 51), перед нами возникает картина сверкающей шитьем и камнями скачущей кавалькады знатных кавалеров и дам, надменных и презрительных. Плывущие по морю большие купеческие суда с «осанистыми парусами» («portly sail») сравниваются со знатными сеньорами и богатыми бюргерами (Merch. I, 1, 10). Глостера тащат на казнь, как мясник теленка на бойню, и король Генрих скорбит о нем, как лишившаяся теленка matka (2 H. VI, III, 1, 210). В «Буре» читаем: «Они поддаются подстрекательству с такой же готовностью, с какой кошка лакает молоко» (Temp. II, 1, 196). Примеры можно множить до бесконечности.

Только ощутив до конца реализм, лежащий в основе большинства образов Шекспира, мы получим возможность снять с текста Шекспира ту туманную пелену «идеализации», в которую облекли этот текст многочисленные комментаторы и переводчики. В своем знаменитом монологе Гамлет упоминает о «The undiscover'd country from whose bourn no traveller returns» (Hamlet III, 1, 178). Для русских переводчиков «The undiscover'd country» было «безызвестной стороной» (Полевой), «непонятной, неведомой страной» (Соколовский) и т. д. Traveller — «путником» (К. Р.), «земным скитальцем» (Лозинский). Образ приобретал черты таинственные и призрачные. Анна Радлова сняла эту фальшивую позолоту, связав образ с действительностью той эпохи, с теми мореплавателями, которые уходили в море искать «заморские райские страны и сокровища» и часто не возвращались обратно. Радлова перевела:

«Та неоткрытая страна, откуда
К нам путешественник не возвращался».

Гамлет говорит Розенкранцу и Гильденстерну, что вся земля кажется ему «бесплодным мысом» («a sterile promontory» —

Hamlet, II, 2, 310). В типичном для многих комментаторов духе Moberly толкует: «мыс, уходящий в грозный океан Неведомого»¹. А между тем образ убедителен как раз своим реализмом: берега Англии местами испещрены скалистыми мысами, негодными как для пастбищ, так и для посевов. Кроме того, этот образ — одно из упоминаний о том морском пейзаже, который присутствует в «Гамлете» как бы за сценой.

Уже цитированное нами исследование (Spurgeon «Shakespeare's Imagery») приходит к выводу, что «большинство метафор и сравнений Шекспира заимствовано из простейших явлений повседневной жизни, им виденных и наблюденных». Исследование целиком основано на статистических подсчетах. Как бы ни был относителен и формален такой метод в области эстетической критики, все же цифровые итоги здесь не лишены реального значения, в особенности при сопоставлении Шекспира с его ближайшим предшественником — Кристофером Марло. На 740 реальных образов, включающих природу (деревья, море, звезды, воду и пр.), животных, домашнюю жизнь, спорт и игры, ремесла, жизнь города, войну и оружие, человеческое тело и пр., у Шекспира, согласно упомянутому исследованию, приходится всего лишь 110 «ученых» образов, относящихся к религии, мифологии, юриспруденции и пр., т. е. мы получаем приблизительное отношение 7:1. У Марло получаем отношение 380:210, т. е. не больше, чем 2:1, причем своими «учеными» метафорами Марло преимущественно обязан писателям античной древности.

Образы Шекспира особенно трудны для нас своим многосторонним отражением действительности, которая далеко не всегда нам известна. Когда Розалинда в комедии «Как вам это понравится» говорит «хорошее вино не нуждается в кусте» — «good wine needs no bush» (см. эпилог этой комедии), то для того, чтобы понять эти слова: «хорошее вино не нуждается в вывеске» — нужно знать, что перед дверьми винных лавок в виде вывески сажали куст плюща. Любой зритель «Глобуса» хорошо это знал, потому что видел эти винные лавки. Образы Шекспира в основной массе легко «доходили» до народного зрителя, с трех сторон густой толпой обступавшего подмостки сцены «Глобуса». А между тем «ученый» образ, заимствованный из античной мифологии, никакой трудности для комментатора не представляющий, мог до этого зрителя и не «дойти». Трудное и наглядно простое как бы обменялись местами. Отнюдь не парадоксальным является заключение, что образность Шекспира сейчас трудна потому, что отличалась наглядной простотой в его эпоху. Перед шекспироведом, переводчиком, комментатором стоит сложная задача изучения эпохи Шек-

¹ См. «Hamlet» в изд. «New Variorum», ред. Furness.

спира в многообразных деталях ее живой действительности. Это изучение становится тем трудней, чем глубже погружается Шекспир в гущу народной жизни. Розалинда называет любовь «камышевой клеткой» («cage of rushes» — As III, 2, 389). Комментатору приходится прибегать к гипотетическому толкованию. Единственная путеводная нить — смутное воспоминание о старинном английском народном обычае, согласно которому юноши и девушки обменивались кольцами, сделанными из камыша, за неимением золотых и серебряных. Конечно, такое толкование только предположительно. Шекспир для нас — во многом «темный» писатель. А между тем, как мы уже отмечали, никто из его современников не назвал его ни «темным», ни даже трудным с точки зрения языка.

В своих сравнениях и метафорах Шекспир касался множества разнообразных областей. Возьмем хотя бы соколиную охоту. «Никто не посмеет шевельнуть крылом, если встряхнет своими колокольчиками Варвик», — говорит Варвик о себе (3 H. VI, I, 1, 47). Современному читателю приходится разыскивать комментарий, поясняющий, что на шею охотничьих соколов вешали колокольчики, чтобы испугивать дичь. Любой зритель той эпохи не раз, конечно, видал эти колокольчики, — хотя бы на базаре, где торговали охотничьими соколами.

Для образности Шекспира особенно типичным является постоянное стремление оживить ходячую «вымершую» метафору или сравнение. Герцог в комедии «Мера за меру» говорит не о «бичующих законах», поскольку образ этот уже потерял свои конкретные очертания, — как теряет от слишком долгого хождения монета свой чекан, — но о «кусающих законах» («most biting laws» — Meas. I, 3, 19). «Зрелое намерение», противопоставляемое «целям и стремлениям пылкой юности», в устах того же Герцога становится «морщинистым намерением» («a purpose... wrinkled» — Meas. 3, 4—5).

Самый обычный, давно приевшийся речевой оборот превращается у Шекспира в конкретный образ. «Слова ведь только слова, — говорит Дождь в «Отелло». — Я еще никогда не слышал, чтобы они доходили до страдающего сердца». Но не так высказывает он эту мысль. Страдающее сердце становится «ушибленным» (bruised). Дойти до сердца значит коснуться или, еще ошутимей, — пронзить его. На пути к сердцу слова проходят через ухо. И мы получаем типично шекспировский оборот: «Слова ведь только слова. Я еще никогда не слышал, чтобы ушибленное сердце пронзали через ухо» — «But words are words; I never yet did hear That the bruis'd heart was pierced through the ear» (Oth. I, 3, 218—219).

Реалистическая фантастика шекспировской образности часто отталкивается от самих слов. В комедии «Как вам это понра-

вится» (As II, 1) описывается раненый олень, пришедший напиться к ручью. По морде оленя бегут большие круглые слезы. То, что слезы бегут друг за другом, напоминает Шекспиру картину охоты: оленей, преследуемых охотниками и собаками. Они стремятся друг за другом «в вызывающей жалость погоне» («in piteous chase»).

Точно так же и идиом не являлся для Шекспира только речевой формулой. Он мог поэтому развивать заключенный в идиоме образ. Яго говорит (Oth. I, 1, 64—65): «Если бы я носил сердце на рукаве (т. е. если бы я ходил с душой нараспашку¹) мое сердце расклевали бы галки: т. е. любой глупец заклевал бы меня» (слово *daw* значило и галка и глупец). Заметим, что в этом отношении Шекспир является выразителем типичного свойства английского языка. Если мы, например, скажем по-русски: «Ну, и набрали вы ягод. Прямо кот наплакал!» — никакого образа плачущего кота у нас не возникнет. Мы не можем поэтому развить заключенный в идиоме образ и, например, добавить: «и наплакал-то он всего две слезинки». Возьмем английский идиом: «It was raining cats and dogs» — «шел дождик кошки и собаки» (т. е. шел проливной дождь, ср. русское выражение «собачья погода»). Современная американская писательница Джейн Вебстер развивает этот идиом: «and three little kittens fell on my writing table» «и три маленьких котенка (т. е. три маленьких дождевых капли) упали на мой письменный стол». Чем ярче ощущает английский писатель образность идиомов своего родного языка, их живую и часто юмористическую игру, тем чаще в произведениях его встречаются своеобразно развитые импровизированные их варианты. В этом отношении Шекспир, наряду с Чарльзом Диккенсом, занимает среди английских писателей первое место.

Замечательна опять-таки, с точки зрения «оживления» языкового образа, нередко проявляющаяся у Шекспира тенденция придать образному выражению современный облик. Сравнение клеветы с отравленной стрелой Шекспир мог подслушать в народной песне, балладе или пословице. Как бы обновляя этот образ, Клавдий сравнивает клевету с губительным пушечным снарядом (Ham. IV, 1, 41—43). Быть может, таким же обновлением древнего языкового мотива является название грома «небесной артиллерией» («heaven's artillery» — Shr. I, 2, 208).

¹ Широко распространенный в современном английском языке идиом «To wear one's heart on one's sleeve» — «Носить сердце на рукаве» — «ходить с душой нараспашку» — впервые встречается у Шекспира. Высказывалось предположение, что он связан с обычаем рыцарей носить на рукавах эмблемы своих дам. Но в старинном своем употреблении этот идиом обычно намекает на опасность излишней откровенности. Возможно, что он связан с войнами «Алой и Белой Розы».

Таковы основные черты образности Шекспира, выполнявшей благодаря своей доходчивости ту задачу, которую возлагал на нее автор: раскрывать и делать широко доступными глубину и богатство высказываемых им мыслей.

Из нашего указания о «развитии» идиома у Шекспира, т. е. о выявлении его образной стороны, отнюдь, конечно, не следует, что каждый встречающийся у Шекспира идиом имеет образное значение. Основная трудность для переводчика, как и для комментатора, состоит в проведении пограничной черты между образами и обычными в ту эпоху речевыми тропами, ничего нового к образам Шекспира не прибавляющими. Переоценивать образность Шекспира в этом отношении так же опасно, как и недооценивать ее. Тут очень легко уподобиться тому иностранцу, который, изучив русский язык по словарям, стал бы, скажем, глубокомысленно толковать слово «спасибо» в обычном разговоре на основании этимологии этого слова (спаси бог).

«Как! и Горацио здесь?» — в ночной сцене, которой начинается «Гамлет», удивленно спрашивает Бернардо. «A piece of him», отвечает Горацио, что в дословном переводе значит «кусочек его». Эти слова почему-то казались многим комментаторам темными. А между тем стоит лишь вспомнить другие случаи употребления Шекспиром слова *piece*, чтобы убедиться в том, что это слово в обороте «a piece of» или даже само по себе могло выражать презрение, насмешку, шутливость и пр.¹ Ответ Горацио шутлив. Его можно передать на русском языке «он самый» или «я за него». Старинные комментаторы Хис и Стивенс правильно уловили шутливость в тоне ответа. Причудливым и произвольным является толкование другого старинного комментатора Варбуртона, полагавшего, что под «кусочком» Горацио подразумевает руку, которую он протягивает Бернардо. «На сцене — ночь, — поясняет толкование Инглеби, — и Горацио почти невидим для Бернардо». Не менее произвольным является толкование современного комментатора Довера Вильсона, которому кажется, что Горацио замерз (ночь очень холодна) и что от него, как он говорит в шутку, остался только «кусочек». Комический образ съездившегося от холода Горацио является, конечно, произвольной интерпретацией. Некоторые комментаторы шли дальше. Они видели в простых словах Горацио целую бездну метафизической премудрости. Чишвиц думал, что философ Горацио представляет себе личность человека в его внешнем облике только как часть целого существа. Мольтке объясняет: «Горацио хочет сказать, что по своему неверию (в реальность

¹ «Thou fresh piece of excellent witchcraft» *Wint*, IV, 4, 433. «A flat tamed piece» — *Troil*, II, 1, 62. Ср. также обороты современного английского языка с «a piece of», выражающие презрение, насмешку.

призрака) он присутствует не весь, не телом и душой, а намерен остаться на страже одной только телесной частью своего существа» (см. Комментарий к переводу «Гамлета» К. Р. т. III, стр. 7). Действуя в том же духе, нетрудно превратить произведения любого писателя, в особенности писателя, широко пользующегося идиомами живого, разговорного языка, в список смутных и таинственных афоризмов.

Рассмотрим другой источник возможных недоразумений. Шекспир является автором большого числа английских поговорок и пословиц. Из одного лишь «Гамлета» в повседневную английскую речь вошло множество цитат, которые давно перестали быть цитатами и превратились в ходячие выражения. С другой стороны, Шекспир широко использовал народную поговорку и поговорку своей эпохи. Как замечает уже не раз цитированный нами Уолтер Роллей, «Произведения Шекспира исключительно богаты фрагментами народной литературы — как бы осколками целого мира народных песен, баллад, повестей и пословиц. В этом отношении он выделяется даже среди своих современников... Из одних только комедий можно бы извлечь богатое собрание пословиц»¹. Тут как раз нас подстерегает опасность. Легко принять за изысканную эвфуистическую фразу то, что, при ближайшем рассмотрении, оказывается старинной народной пословицей или поговоркой. Клавдий говорит, что, женись на Гертруде, он помнит об умершем брате и потому один его глаз весел, другой роняет слезы («With one auspicious and one dropping eye». Haml. I, 2, 11 — «В одном глазу — слеза, в другом — улыбка» — пер. Анны Радловой). Вариант этого же образа находим в «Зимней сказке»: «Один глаз ее был опущен, потому что она потеряла мужа, другой был поднят, потому что сбылось предсказание» (Wint. V, 2, 81). Что, казалось, может быть искусственное, надуманное этого образа. А между тем еще Стивенс показал, что в основе образа лежит старинная английская народная пословица: «to cry with one eye and laugh with the other» — «плакать одним глазом и смеяться другим». Многие, что у Шекспира кажется вымыслом, находило смысловое содержание в обычных представлениях того времени. Безумная Офелия раздает окружающим цветы, каждый цветок — эмблема. Розмарин (rosemary) считался знаком верности, анютины глазки (pansies) олицетворяли задумчивость, маргаритка (daisy) — ветренность, фиалка (violet) — верную любовь, рута (по созвучию слова rue) — раскаяние и печаль, водосбор (columbines) — супружескую неверность, укроп (fennel) — лесть. Подбор этих цветов и трав здесь не случаен. Букет Офелии не просто красивое сценическое пятно.

¹ Walter Raleigh. «Shakespeare», p. 77—78.

Дездемона перед смертью поет об иве. С первого взгляда песнь об иве может показаться каким-то вставным театральным «номером», и сам образ ивы — внешним и неоправданным. А между тем ива в народном представлении той эпохи была символом женщины или девушки, покинутой возлюбленным. Недаром на ветку ивы Офелия хотела повесить свой венок. Печаль здесь выражена в образе, который был близок сердцу народного зрителя.

Не следует, конечно, упрощать вопрос. Мы не хотим сказать, что каждое слово и каждый образ Шекспира с одинаковой полнотой доходили до каждого зрителя. Не каждый зритель, например, одинаково чувствовал остроту тех стрел политической и общественной сатиры, которых было так много скрыто в строках Шекспира. Автору приходилось быть осторожным. Он выступал перед пестрой публикой, «разноперыми птицами». Пьесу слушали и друзья — гуманисты, и заглянувшие в театр пуритане, которые называли театр «гнездом дьявола» и ждали только удобного случая, чтобы погубить его, и шпионы «Тайного Совета». В самой актерской группе были соглядатаи¹. «Тайный Совет» пристально следил за театрами. Еще свежа была в памяти Шекспира трагическая смерть Кристофера Марло, вольнодумца, смело провозглашавшего свои мысли со сцены и убитого 30 мая 1593 г. в таверне под Лондоном агентами «Тайного Совета». Шекспиру, подобно созданному им шуту Оселку, приходилось пускать сатирические стрелы «из-за прикрытия» (As V, 4, III). Когда привратник в «Макбете» упоминает о «фермере, который повесился в ожидании хорошего урожая» (Macb. II, 3), намекая на фермеров-богачей, припрятывающих зерно на голодный год, чтобы продавать его по высоким ценам, и горюющих при виде хорошего урожая, — все, конечно, легко понимали острую шутку. Всем понятна была и «соль» слов Жака в комедии «Как вам это понравится» о судье, большой круглый живот которого «подбит жирным каплуном» (As II, 7, 153—154): подкупать судей каплунами было своего рода «традицией» в Англии, и даже в парламентских речах говорили о «каплунных судьях» («saron justices»). Но осторожно завуалирован был, например, следующий намек у Шекспира. Из всех своих предшественников Шекспир упоминает только о Марло. «Мертвый пастух, — говорит пастушка Феба («Как вам это понравится»), — я теперь понимаю мощь твоих слов: полюбить можно только с первого взгляда». «Мертвый пастух» — Марло; сентенция о любви — цитата из Марло (As III, 5, 81—82). В этой же пьесе и в том же действии, шут Оселок, упомянув об Овидии (об Овидии, напомним, сосланным императором Августом), говорит:

¹ См. Chambers' «The Elizabethan Stage», vol. I, p. 266.

«Когда стихов твоих не понимают, когда большому уму не вторит смышленное дитя, Понимание, это разит тебя ударом еще более смертельным, чем крупный расчет в маленькой комнате» («a great reckoning in a little room» As III, 3, 12 и дальше). Марло был убит в маленькой комнате дептфордской таверны¹. Согласно официальной версии, убийство произошло во время ссоры, якобы возникшей в связи с уплатой по счету. Лишь совсем недавно комментаторам удалось доказать, что Шекспир здесь намекает на убийство Марло. Вероятно, и в ту эпоху не все из зрителей понимали, о каком расчете говорит Шекспир: «Тайный Совет» королевы крупной монетой, смертельным ударом, раз навсегда рассчитался с гениальным драматургом и вольнодумцем. Только немногим было ясно, почему Шекспир здесь говорит о неприятии поэта, а также почему он упоминает об Овидии. Остальным приходилось догадываться, шептаться, объяснять друг другу.

Цензура театральные пьес с 1581 г. находилась в ведении придворного церемониймейстера («Master of the Revels»). Его сподручные, повидимому, не заметили намека. Ведь «крупный расчет в маленькой комнате» можно было объяснить и так: человека точно громом поражает, когда после кутежа в маленькой комнате дешевой таверны ему преподносят преогромнейший счет. Так понимали это место и старые комментаторы; некоторые даже причисляли его к перлам шекспировского остроумия. Кто знает, сколько других намеков скрыто в этой безобиднейшей с виду комедии. Кто может, например, поручиться, что Шекспир лишь клеймит расточительную роскошь лондонских горожан и что нет тайной стрелы, направленной в самую Елизавету, в следующих словах Жака: «Кого из женщин города называю я, когда говорю, что горожанка носит царственные драгоценности на недостойных плечах?» (As II, 4, 74—76). Но то, что могло сойти в театре, где действие шло быстрым темпом и где пьеса после 15—20 спектаклей обычно снималась, становилось опасным в печати, когда можно было вдумываться, соображать, комментировать. Цензоры становились тут более внимательными. И не скрытым ли в тексте «Как вам это понравится» намекам следует приписать тот факт, что придворный церемониймейстер, еще при жизни Шекспира, запретил печатать эту комедию?

Мы, конечно, далеки от того, чтобы преувеличивать эзотерическую сторону произведений Шекспира. Но, несомненно, Шекспир, громко говоря со сцены, время от времени со свойственной ему легкой непринужденностью прибавлял, как бы вполголоса, кое-что для дружеских ушей. В его произведениях — больше, чем это нам известно, скрытых сатирических стрел. Многие из

¹ Подробности убийства Кристофера Марло, — см. в моей статье «Литературный критик», № 5, 1938.

намеков были, вероятно, продолжением дружеских споров и бесед, продолжением той закулисной жизни великого драматурга, о которой нам так мало известно.

Можно было бы составить довольно длинный перечень деталей, затемнявших, согласно нашим представлениям, легкое восприятие шекспировского текста. Напомним хотя бы о некоторых географических названиях. Хорошо, впрочем, известно, насколько приблизительна и подчас условна была географическая терминология Шекспира. «Двенадцатая ночь» происходит, например, в Иллирии, «Мера за меру» — в Вене. Эти названия можно поставить в кавычки. Для зрителей было в конце концов безразлично, где происходит действие, так как в сущности оно происходило в Англии. Гамлет говорит королю, что убийство Гонзаго произошло «в Вене», по другому варианту текста — «в Гвиане». Это, конечно, не меняет дела. Мы еще вернемся к этому вопросу. Пока отметим детали, в которых географические названия имеют, пожалуй, больше реального значения. Отелло, например, сравнивает свои «кровавые замыслы» («bloody thoughts») с водами Черного моря (Pontic sea), которые, протекая в Мраморное море (Propontic) и Дарданеллы (Hellespont), уже не могут вернуться обратно (Oth. III, 4, 454). Комментаторы поясняют, что Шекспир заимствовал этот образ из английского перевода Плиния, изданного в 1601 г. Вопрос о заимствованиях нас здесь не интересует. Существенно то, что эти слова были в ту эпоху гораздо доступнее, чем нам может показаться. Не говоря уже о том, что образ понятен и без точного знания географии, не следует забывать, что географические названия были тогда в широком ходу. В 1589 г. Хэклуйт¹ выпустил свое собрание путешествий английских купцов и мореплавателей. Наряду с капитальным трудом Хэклуйта беспрерывно выходили дешевые брошюры, — в том числе и лубочные издания, — посвященные путешествиям, действительным и фантастическим. Еще задолго до Шекспира гуманисты в начале шестнадцатого века, превратив старинную аллегорическую моралите в трибуну новых идей, давали зрителям наглядные уроки географии. В одной из этих пьес Опыт появлялся на сцене с глобусом в руках, перечислял различные страны и, сетуя на колониальные захваты испанцев, португальцев и французов, восклицал: «Ах, как было бы хорошо, если бы те, что зовутся англичанами, первыми захватили эти земли»². Напомним, наконец, что «Тамерлан» Кристофера Марло, писавшего, как и Шекспир, для «театров широкой публики» («public theatres»), испещрен географическими названиями. Но

¹ Richard Hakluyt. «The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation».

² См. моралите «Four Elements» — Dodsley «Old English Plays».

действительнее Хэклуйта, гуманистической морали и пышных монологов Тамерлана, были рассказы вернувшихся домой мореплавателей. В тавернах вели беседу капитаны, в простонародных пивных (ale-houses) — матросы. Правда мешалась в этих рассказах с вымыслом. Отелло был не профессором английской литературы и стилизатором, подражавшим старинной книге «Путешествия сэра Джона Мандевилля», но человеком из живой английской действительности, когда он рассказывал Дездемоне о «горах, вершинами касающихся небес... о каннибалах, пожирающих друг друга, антропофагах, — и о людях, у которых голова растет под плечами» (Oth. I, 3, 141, 143—145).

Более доступными, чем может показаться, были также названия и образы, заимствованные из античной мифологии. В количественном отношении они занимают в произведениях Шекспира очень скромное место. Кроме того, большинство из них относится к более ранним произведениям Шекспира: в ходе развития его творчества, в процессе выявления его собственного независимого «шекспировского» стиля — их число заметно убывает. Большинство этих образов и названий популярны и широко известны: это — Юпитер, Юнона, Диана, Венера, Аполлон, Геркулес. В этом отношении Шекспир резко отличается от многих своих современников.

Шекспир, повидимому, не был совсем тверд и в своем немногочисленном Олимпе. Так, например, в комедии «Как вам это понравится» он спутал Венеру с Юноной (As I, 3, 77). Если Шекспир, как человек Ренессанса, не мог пройти мимо античной мифологии, то он во всяком случае не акцентировал ее деталей. Он здесь отдал своей эпохе лишь скромную дань. Это было время, когда, не говоря об университетах, программа «грамматических школ» (grammar schools) состояла преимущественно из изучения латинского языка и латинских авторов. Имена, связанные с античной историей и мифологией, постоянно раздавались не только со сцены «приватных театров» (private theatres), в которых собиралась только «избранная публика», но и с подмостков «театров для широкой публики». Недаром в уличных клятвах или ругательствах постоянно слышались античные имена: клялись Юпитером, Геркулесом и «телом Цезаря».

Во время придворных празднеств обычно устраивались пышные маскарадные шествия, зрителем которых была народная толпа. В этих шествиях образы античной мифологии занимали видное место. Быть может, как раз здесь и видел Шекспир окруженную лебедями Венеру и принял ее за Юнону. Античные сюжеты и образы стали настолько популярными, что проникли в уличные песни и народные баллады, часть которых дошла до нас в лубочных изданиях той эпохи.

«Шекспир, — замечает исследователь этого вопроса (Firth,

«Ballads and Broad-sides»), — был так же хорошо знаком с английской балладой своей эпохи, как Роберт Бернс с песнями Шотландии». «Современная Шекспиру баллада, — продолжает тот же исследователь, — широко отразилась в словах Фальстафа, сэра Тоби Бельча, Гамлета и Меркуцио». И далее: «баллады, которые цитирует Шекспир, всегда принадлежали к наиболее популярным, широко известным в его время». Творчество Шекспира питалось народной балладой. Шекспир не только написал пьесу на сюжет древней повести о Троице и Крессиде, но упоминает их имена и в других своих произведениях. Имя царя Мидаса встречается в «Венецианском купце» («пышное золото, жестокая пища Мидаса, я не хочу тебя». *Merch.* III, 2, 102).

В комедии «Мера за меру» каламбурирующий Люцио вспоминает Пигмалиона (*Meas.* III, 2, 48). В комедии «Как вам это понравится» угрюмый Жак острит на счет ума Орlando: «у тебя быстрый ум; он, верно, был сделан из пяток Аталанты» (*As* III, 2, 294). Жак намекает на быстроногую Аталанту, героиню античного мифа, которую никто не мог победить в беге. Мы выбрали примеры, которые с первого взгляда могут показаться сугубо книжными, «учеными». А между тем в то время были широко известны народные баллады о Троице и Крессиде, Аппелесе и Пигмалионе и о Царе Мидасе; баллада о «Птолеме, царе Египетском» начиналась словами: «Никто не мог победить Аталанту в беге». Известностью пользовалась и баллада о Пираме и Физбе. Нет поэтому ничего удивительного в том, что афинские (т. е. лондонские) мастера выбрали этот сюжет для своего спектакля («Сон в летнюю ночь»). Для ткача Основы Геркулес был хорошо знакомым лицом, хотя он и коверкал его имя, вместо *Hercules* произнося *Ercles* (*Mids.* I, 2, 31, 42). Классицизм в произведениях Шекспира разливался широкой струей. Впоследствии, когда эта струя стала преобладающей в литературе и когда она вместе с тем изменила свое направление, люди другой эпохи и другого склада оглянулись на Шекспира и не увидели в его творчестве и следов классицизма в своем понимании этого слова. Первый биограф Шекспира Роу писал в 1709 г.: «Не может быть двух мнений: в произведениях Шекспира мы едва ли найдем и след того, что походит на подражание древним»¹.

Итак, мифологические образы Шекспира были широко доступны. Точно так же доступны были и упоминаемые им своеобразные астрологические, физиологические и пр. представления.

«У Бардольфа белая печень и красное лицо», — говорится в «Генрихе V» (*H. V.* III, 2, 36). Кто не знал тогда, что печень

¹ Rowe. *Life of Shakespeare*. 1709.

является седалищем храбрости и что, чем бледнее печень, тем трусливее человек! В «Короле Иоанне» об английских войнах говорится, что у них «лица женщины и селезенки яростных драконов» (John II, I, 68). Кто не знал, что селезенка — источник внезапного гнева, грозного неистовства. Все это — широко распространенные в ту эпоху представления, и во всем этом не было кажущейся нам «книжности».

* * *

Бен Джонсон был, повидимому, близок к действительности, когда написал, что Шекспир «латинский язык знал плохо, а греческий язык и того хуже» («small Latin and less Greek»), хотя в Стретфордской «грамматической школе» латинский язык был основным предметом преподавания, и ученики доходили до чтения в подлиннике Сенеки, Плавта, Теренция, Цицерона, Вергилия, Овидия и Горация (возможно, преподавались и начатки греческого языка; зато родной язык не изучался совсем). Шекспир вряд ли много вынес из школьного обучения и, должно быть, вспоминал о нем не без чувства горькой насмешки. В комедии «Как вам это понравится» читаем о школьнике, «ползущем, как улитка, неохотно в школу» (As II, 7, 146—147). Ромео сравнивает влюбленного, спешащего к своей возлюбленной, со школьниками, удаляющимися от книг; влюбленного, расстающегося с возлюбленной, — со школьниками, уныло бредущими в школу (Rom. II, 2, 156—157). «Твоя любовь, — говорит отец Лаврентий, обращаясь к Ромео, — читала наизусть, но не знала букв» (Rom. II, 3, 88), намекая, повидимому, на случаи из школьной жизни, хорошо известные в то время. Но если Шекспир и вынес мало знаний из школы, зато он читал много и жадно. Прав был Драйден, когда писал: «Шекспир не нуждался в книжных очках, чтобы читать природу; он глядел во внутрь, и там находил ее»¹. Но прав был и Поп, заметивший²: «во всяком случае, несомненно, что Шекспир очень много читал». Любимыми книгами Шекспира были, повидимому, наряду с «Хрониками Голиншеда», «Дворцом Удовольствий» (сборником переведенных на английский язык итальянских новелл) и переводом «Опытов» Монтеня, — переводы «Жизней» Плутарха и «Метаморфоз» Овидия. Фразеология Гольдинга, сделавшего перевод «Метаморфоз» на английский язык, дает часто о себе знать в тексте Шекспира. Книжный, искусственный стиль переводов той эпохи наложил свою печать на отдельные детали шекспировского текста.

Шекспир в молодости отдал дань и пышной риторике «Та-

¹ Dryden. «Essay of Dramatic Poesy». L., 1668.

² Предисловие к изд. Шекспира 1725 г.

мерлана» Марло и неистовым словоизвержениям Томаса Нэша, «кузнеца громовых слов» («the thundersmith of terms»). Недаром Роберт Грин, перешедший в лагерь пуритан и отрекшийся от вольнодумцев, в своей знаменитой «Исповеди» 1592 г. назвал Шекспира «выскочкой, вороной, украшенной нашими перьями», («an upstart crow beautified with our feathers») и обвинял Шекспира в том, что он похитил стилистические тонкости и украшения у «университетских умов».

«Вот входит Тамора на вершину Олимпа. Ее не настигнут стрелы Судьбы. Она восседает высоко. Не страшны ей раскаты грома и вспышки молний, не коснется ее бледная зависть. Как золотое солнце, которое приветствует утро и, озолотив океан своими лучами, несется по знакам Зодиака в сверкающей колеснице над высокими горами, — такова Тамора». Так начинается свой монолог Аарон в «Тите Андронике» (Tit. II, 2, 1—9). Эти слова мог написать и Марло (многие исследователи допускают возможность сотрудничества Марло в «Тите Андронике»). Если так, то Марло был здесь не на полной высоте: в этом жанре он обычно писал темпераментней, ярче. Вероятно, автором процитированных строк был молодой Шекспир (заметим характерный для Шекспира образ «бледную зависть» — «pale envy»). Тут часто почти невозможно провести разграничительную черту.

Шекспир, вероятно, еще в школе познакомился с основой схоластической риторики. Впоследствии, как показывает текстологический анализ, он основательно изучил изданную в 1553 г. «Риторику» Вильсона. Следы влияния почерпнутых из книг риторических приемов широко рассеяны по произведениям Шекспира. Мы находим их, например, и в построенном на антитезах рассуждении Ромео о любви — «свинцовое перо, ясный дом, холодный огонь, больное здоровье, вечно бодрствующий сон». (Rom. I, 1, 185), — и в речи Брута над телом Цезаря, и даже в шутках и каламбурах комических персонажей, например, в следующем параллелизме из «Комедии ошибок»: «Она разгорячилась потому, что простыло кушанье» (Err. I, 2, 47). Импульсивная речь Шекспира порой переходила в патетичность, хотя он был несравненно сдержанней в этом отношении, чем, например, Марло. Отсюда — пышность некоторых эпитетов. Наряду со стремлением к сжатости, этой пышности в известной мере обязана, например, склонность Шекспира к составным прилагательным, о чем у нас уже шла речь: «Flower — soft hands» («руки мягкие, как цветы» — Ant. II, 2, 215); «dewdropping south» («роняющий росы юг», т. е. влажный, дождливый юг — Rom. I, 4, 103); «honey-heavy dew» («медом тяжелая роса» — Caes. II, 1, 230), или уже цитированное нами «heavenkissing hill — «небоцелующая гора» (Hamlet. III, 4, 59). В некоторых такого рода эпи-

тетях сквозит та изысканность, которую французы называли «style précieux».

* * *

Несмотря на глубокое различие по существу, стиль Шекспира в отдельных внешних деталях соприкасается со стилем изысканных писателей придворного круга. Мы имеем в виду прежде всего Джона Лили и сэра Филиппа Сидней. Лили был творцом вычурной фразы. От имени героя его романа «Euphues, or the Anatomy of Wit» (1578) пошло само слово «Евфуизм». Лили обращался к придворным дамам. «Пусть лучше мой роман, — писал Лили в «Euphues and his England» (1580), — лежит закрытым в шкатулке знатной дамы, чем открытым в кабинете ученого». Сэр Филипп Сидней — блестящий придворный, племянник всемогущего Лейстера, написал «Аркадию», чтобы доставить развлечение своей сестре, графине Пембрук. Действие этого пасторального романа происходит в фантастической стране. «Аркадия» Сиднея со своими пастухами и пастушками, принцами и принцессами, сапфирным небом и изумрудными лесами, напоминает дорогими шелками расшитый ковер. Характерно, что Сидней с нескрываемым презрением относился к театру своей эпохи, — театру, в котором через несколько лет после смерти Сиднея (1586) расцвело реалистическое творчество Шекспира. Сидней, между прочим, обвинял театр в отсутствии классических единств, строгого разграничения трагедии и комедии, а также в неправдоподобии. Заметим мимоходом, что как раз в неправдоподобии нередко обвиняли Шекспира представители «изысканных» или «ученых» литературных школ. Этот упрек бросил Шекспиру еще Бен Джонсон. Впоследствии Раймер (Rymer — «A short View of Tragedy» 1633) назвал «Отелло» «неправдоподобной ложью» («an improbable lie»). «В лошадином ржании, в ворчании пса, — писал Раймер, — во много раз больше осмысленности, живой выразительности и, если можно так сказать, человечности, чем в трагических взлетах Шекспира». По мнению критиков этого толка, искусство не должно было выходить из своих строгих границ, вернее, из тех узких рамок, которых не знал и не хотел знать Шекспир. Но вернемся к Филиппу Сиднею. Образы его «Аркадии» вычурны. Вино «смеется от радости», когда приближается к женским устами. Каплями стекающая по телу купальщицы вода плачет, потому что расстается с ее телом. Принцессы утром надевают обрадованную одежду, а вечером снимают обедневшую одежду и обогащают свои постели. Окровавленные рыцарские доспехи «краснеют от стыда, потому что не сумели защитить своего хозяина»¹. Не менее вычурны и

¹ Ср. Legouis and Cazamian. «A History of English Literature». L., Dent, vol. I, p. 169, 1926.

сочетания слов, нередко напоминающие слова шекспировской Джульетты: *I'll look to like if looking liking move* (*Rom. I, 3, 97*) — «Я погляжу за тем, чтобы полюбить (я постараюсь полюбить), если достаточно поглядеть, чтобы полюбить»; или вопрос Ромео: «Кто эта дама, которая обогащает руку того рыцаря?» (*Rom. I, 5, 45—46*); или вычурное сравнение Ромео собственных глаз с «еретиками», которые, утопая в слезах, не умирают (намек на испытание водой обвиняемых в «богоотступничестве»), и собственных слез с пламенем, в котором сжигали «еретиков» (*Rom. I, 2, 93—96*). Автору словаря шекспировских эвфуизмов нетрудно собрать обильный урожай.

Что общего, казалось бы, между жеманной новеллой Лоджа и написанной на сюжет этой новеллы реалистической комедией Шекспира «Как вам это понравится». Вспомним, как начинается эта комедия. Действие происходит в *orchard* дома, принадлежащего старшему брату Орландо. Это слово в то время не обязательно значило фруктовый сад, как теперь, но вообще сад, возможно — со службами, огородом, конюшней, скотным и птичьим двором, как в старину в мелких русских усадьбах. Орландо негодует на старшего брата, который, «согласно обычаю народов», является его господином и держит его в черном теле. В своей взволнованной негодующей речи он, между прочим, говорит, что брат содержит его не лучше, чем «своих свиней на навозных кучах». Перед нами, вместо бледных отвлеченных очертаний Лоджа, — живой реалистический «фламандской школы пестрый сор». Действие переносится в Арденский лес. Вместо условной природы Лоджа, Арденский лес Шекспира, номинально находящийся во Франции, в сущности, Шервудский лес, в котором изгнанники живут, «как в старину Робин Гуд английский» (*As I, 1, 124*). Здесь бушует зимняя непогода. Но ее, как и все несчастья, побеждают энергия и жизнерадостность сильных и полнокровных людей. В этом сущность комедии. И все же на страницах ее текста, как посторонняя примесь, постоянно мелькают эвфуизмы. В некоторых местах, как показывает текстологический анализ, ясно сквозит фразеология Лоджа. Вспомним Орландо, витиевато говорящего о своей любви. Рядом с живым пастухом, у которого руки вымазаны дегтем и который сетует на притеснения со стороны своего хозяина, появляется, как бледная тень, как пришлец из чужого мира, пастушок Сильвий, со слезами на глазах вздыхающий о «стрелах любви». Из того же мира, хотя тут Лодж и не при чем, неожиданно проникают в этот северный лес какая-то тропическая золотисто-зеленая змея и даже голодная львица (*As IV, 3, 110, 116*).

Шекспир, вероятно, близко встречался с эвфуистической речью в кругу лорда Саутгемптона и его друзей. Молодые просвещенные аристократы той эпохи, — в особенности итальянизи-

рованные джентльмены, как их тогда называли, — не только читали и писали эвфуистические произведения, но и говорили эвфуистическим языком. Шекспир смог изучить эвфуизмы и в книгах и в жизни. Подобно Ромео в начале трагедии, молодой Шекспир, в особенности в своих двух поэмах «Венера и Адонис» и «Лукреция», отдал дань изысканной поэзии. Критики, почитавшие себя знатоками искусства, ценили в Марло не драматурга, но автора поэмы «Геро и Леандр». Точно так же, всего вероятнее, не к Шекспиру-драматургу, но к Шекспиру-поэту относились следующие похвалы. Когда умерла королева Елизавета, Четль жаловался, что «Медвяная» («honeytongued») муза «среброуста» («silver-tongued») Шекспира не уронила ни единой «траурной слезы» («sable tear») ¹.

Любуясь «Венерой и Адонисом», «Лукрецией» и «сладостными сонетами» («sugared sonnets») Шекспира, Мерес уверял, что в «сладкозвучном и медвяном Шекспире живет сладостная и умная душа Овидия».

Дошедшие до нас оценки творчества Шекспира его современниками, в подавляющем большинстве принадлежат «ученым умам» или представителям «изящной» поэзии. В начале литературного поприща Шекспира раздается громкий хор похвал. Они относятся почти исключительно к поэмам Шекспира. Тут находим уже знакомые нам эпитеты: «сладкозвучный» ², «текущий медом» ³ и пр. Кэрю сравнивает Шекспира с Катулом ⁴. Мерес ставит Шекспира в один ряд с Филиппом Сиднеем, Спенсером, Дэниелем и Драйтоном и восхваляет «изящно отточенную фразу» («fine filed phrase») Шекспира ⁵. Конечно, для всех этих критиков Шекспир не был титаном мысли и драматургии. Он в их глазах намного уступал Филиппу Сиднею, которого Кэрю называет «чудом нашего века» («the miracle of our age»). Замечательно, что когда Шекспир подходит к созданию своих величайших произведений, хор этих похвал стихает. В 1604 г. Сколокер противопоставляет Шекспира Сиднею. «Должен ли я писать мое обращение к читателям, — спрашивает он, — в духе «Аркадии», которой невозможно начитаться досыта и где проза и стихи, содержание и слова, превосходят друг друга красотой, подобно глазам его возлюбленной; или должен я писать так, чтобы быть понятным стихии простонародья, как пишет свои трагедии дружелюбный Шекспир?» (to come home the Vulgars

¹ Henry Chettle. «England's Mourning Garment», 1603.

² «sugar-tongued» — John Weever. «Epigrammes», 1595.

³ «honey-flowing» — Richard Barnfield. «Poems in Divers Humours», 1598.

⁴ Richard Carew. «The Excellence of the English Tongue», 1595—1596.

⁵ Francis Meres, op. cit.

Element, like friendly Schakespeare's tragedies)¹. Это противопоставление не случайно. Шекспир и Сидней — действительно два полюса литературы той эпохи. И все же, как мы видели, струя эвфуизмов проникла в творчество Шекспира, в особенности в ранний его период. Эта струя, вероятно, подогревалась присутствующими в театре поклонниками «изящной поэзии» и жеманного стиля. Мы знаем, что молодые щеголи приносили в театр свои записные книжки (tables) и записывали особенно понравившиеся им фразы, чтобы потом блеснуть ими в беседе. Если бы Шекспир продолжал писать в угоду этим зрителям, творчество его приблизилось бы к книге, которую читает Гамлет, когда на вопрос Полония: «что вы читаете, принц?» отвечает: «слова, слова...». Но великий народный писатель Англии отдал предпочтение широкой публике своего театра. И в произведениях Шекспира мысль восторжествовала над словом. Исследователи обычно делят творчество Шекспира, со стороны языка и стиля, на три периода: в первый период «слово является украшением мысли»; во второй период наступает гармония (balance) между мыслью и словом (Дауден приводит как пример «Юлия Цезаря»); в третий период «мысль перевешивает (outbalances) слово», и «слово едва поспевает за мыслью».

Действительно, мысль Шекспира рвалась наружу, как огонь, испепеляющий мишурные украшения. Шекспир сознательно вступил в борьбу с эвфуизмом. Уже в своей ранней комедии «Потерянные усилия любви» он заставил Бирона обрушиться на «тафтяные фразы, чопорные шелковые слова, утонченные гиперболы, жеманную аффектацию, педантические тропы». «Эти мухи, — говорит Бирон, — покрыли меня опухолью червивой пышности. Я отказываюсь от них» (L. L. L. V, 2, 407—411). Хотя эти «мухи» и продолжали по временам преследовать Шекспира, это не мешало ему открыто смеяться над эвфуистическими джентльменами, например, в лице Озрика, над витиеватыми речами которого издеваются Гамлет и Горацио. Эвфуизм был в творчестве Шекспира посторонней примесью. Он противоречил не только всему духу его творчества, но и его сознательному убеждению, которое он неоднократно высказывал в своих произведениях в разные периоды своего творчества и которое отразилось хотя бы в словах Сеффолька о «природной красоте, перед которой меркнет искусство» (1 Н. VI, V, 3, 192). Вспомним о Гамлете, проповедующем актерам, что «искусство должно держать зеркало перед природой». Оскару Уайльду, защищавшему как раз противоположную точку зрения, пришлось шутливо уверять, что Гамлет ставит природу впереди искусства только для того, чтобы его приняли за сумасшедшего.

¹ Antony Scolaker. «Daiphantus, or the Passions of Love», 1604.

* * *

Замечательным оказалось умение Шекспира использовать чужую «породу», переплавить ее для своих целей. Эвфуизм сослужил Шекспиру службу, оттеняя простоту и глубину живой правды. Люди, созданные Шекспиром, не только живут и дышат, они изменяются в ходе событий. Ромео в начале трагедии — юноша, в конце трагедии (хотя прошло всего несколько дней — но каких дней!) он называет себя «мужем». Он теперь называет «юношей» Париса, который, может быть, и старше его годами. В начале трагедии речи Ромео полны риторики и эвфуизмов. Вспомним его рассуждение о любви — «свинцовое перо, ясный дым, холодный огонь» и пр. — или вопрос его о «даме, обогащающей руку рыцаря». Он изощренно каламбурит с Меркуцио. Его первый диалог с Джульеттой, изысканный и витиеватый, написан в форме сонета (Rom. I, 5, 97—110). В беседе с отцом Лаврентием он жалуется на то, что мухи могут касаться губ Джульетты, а ему приходится бежать ее поцелуев; при этом он называет мух «свободными людьми» («free men»), до натянутости изощренно «играя» на словах fly — муха и to fly — лететь, бежать. «Мухи — могут делать это, но я должен от этого бежать» (Rom. III, 3, 40). Но когда слуга Бальтазар приносит ему в Верону весть о смерти Джульетты, «Разве это так? — говорит Ромео: — значит вы нагнали мне, звезды! Ты знаешь, где я живу. Достань мне бумаги и чернил и найми почтовых лошадей. Я уеду сегодня к ночи» (Rom. V, I). Перед нами — другой Ромео.

Слуга уходит. Ромео вспоминает об аптекаре, торгующем ядом. Он вспоминает голодного, исхудалого аптекаря, черепаху, висящую в его лавке, чучела аллигатора и уродливых рыб. Некоторые комментаторы ставили в вину Шекспиру, что он заставил Ромео вспоминать о мелочах в такую минуту. Но этому нетрудно найти психологическое оправдание: в минуту внезапного потрясения человек часто вспоминает о самых незначительных вещах... Просты слова Ромео, обращенные к Парису, когда они встречаются на кладбище: «Добрый юноша, не испытывай отчаявшегося человека (мужа). Беги и оставь меня. Подумай об этих мертвецах. Пусть они испугают тебя. Умоляю тебя, юноша, не заставляй меня брать на душу еще новый грех, не буди во мне неистовства. О! Уходи. Клянусь небом, я люблю тебя больше, чем себя...» Хотя в образах последнего монолога Ромео и воскресает тень эвфуистики (могила — фонарь, освещенный красотой Джульетты; ее губы и щеки — алое знамя красоты, которую тщетно силится победить бледный флаг смерти; смерть — влюбленное чудовище, держащее в плену и мраке свою возлюбленную Джульетту; могильные черви — служанки мертвой Джульетты), — эвфуистика оказывается окончательно изгнанной

из ритма этого последнего монолога. Вместо сладкозвучной напевности сонета, здесь — импульсивные фразы, ясные и простые по конструкции, как ясны и просты последние слова Ромео: «Честный аптекарь! Твой яд действует быстро. Я умираю с поцелуем».

Эвфуизм часто встречается у той Джульетты, которую кормилица называет «божьей коровкой» (*lady-bird*), у Джульетты в начале трагедии. Мы уже цитировали ее эвфуистическую фразу. Реплики Джульетты составляют часть изысканного сонета в первом диалоге с Ромео. Ее пышный монолог, призывающий наступление ночи — «Скачите быстро, огненоногие кони» (*Rom. III, 2*), во многом напоминает патетический стиль Марло. Когда Джульетта узнает от кормилицы, что Ромео убил Тибальта, ее скорбь выражается в типично эвфуистических метафорах: «Змеинное сердце, скрытое за цветущим лицом! Жил ли когда-нибудь дракон в столь прекрасной пещере! Жестокий красавец! Ангелоподобный враг рода человеческого! Ворон в голубиных перьях! Жадный, как вол, ягненок!» (*Rom. III, 2 73—76*). Сравним все это с последними словами Джульетты: «Что это? Кубок, который сжал в руке мой любимый? Яд, видно, принес ему безвременный конец. Жестокий! Ты выпил все и не оставил дружественной капли, чтобы помочь мне последовать за тобой. Я поцелую твои губы. Может быть, на них остался яд, который убьет меня своим целебным лекарством (целует его). Твои губы теплы!.. Что там за шум? Мне нужно торопиться. Ах, здесь к счастью кинжал (берет кинжал Ромео). Вот ножны для тебя (погружает кинжал в грудь). Остайся там и дай мне умереть» (падает на тело Ромео и умирает).

Джульетта выросла из девочки в героиню, и характер ее речи изменился. Сравним, наконец, шумную скорбь над мнимо умершей Джульеттой — «Ах, горе! Ах, горестный, горестный, горестный день! Ах, день, ах день, ах, ненавистный день!» — голосит кормилица. «О, любовь! О жизнь! Не жизнь, но любовь в смерти!» — вторит Парис. «Дитя мое! Дитя мое! Моя душа, а не дитя мое!» — сокрушается старый Капулетти, — сравним этот вопль и шум со спокойной серьезностью печали стариков над действительно мертвой Джульеттой и с теми словами, такими ясными и простыми, которыми кончается трагедия и которые как бы суммируют происшедшие события: «Никогда не было повести более печальной, чем повесть о Джульетте и ее Ромео». В этой стилистической эволюции отразилась глубокая гуманистическая мысль. Все искусственное, наносное, лживое уходит. Искусственность побеждается природой.

Под словом Природа (*Nature*) Шекспир подразумевал и живую неприкрашенную действительность и неподдельную искренность человеческих чувств. Постепенно юная чета, сначала го-

ворившая на странном, чуждом, витиеватом языке, становилась близкой народному зрителю, обступавшему сценические подмости. Но продолжим наши примеры.

Офелия впервые появляется перед нами как типичная жеманная барышня своего круга. Лаерт читает ей наставление. Он сравнивает влюбленность Гамлета в Офелию с весенней фиалкой (Hamlet. I, 3, 7). «Осторожнейшая из девушек, — поучает он, — уже достаточно щедра, когда открывает свое сокровище луне» (Hamlet. I, 3, 36—37). Он называет цветы «детьми весны» («infants of the spring») и говорит об опасностях, грозящих «жидкой росе юности» («liquid dew of youth»). Офелия отвечает приблизительно в том же, хотя и менее пышном стиле. Отметим в ее короткой речи витиеватый образ «усыпанного цветами пути греха» («primrose path of dalliance»). В разговоре с Полонием Офелия называет любовные объяснения Гамлета жеманным словом «tenders» (Hamlet. I, 3, 99), над чем издевается грубоватый Полоний. Недаром Гамлет говорит Офелии о ней и о подобных ей девушках: «бог вам дал одно лицо, а вы себе делаете другое (в двойном значении: «притворяетесь» и «краситесь»); вы двигаетесь, точно танцуете джигу или идете иноходью; вы сюсюкаете (you lisp)...» (Hamlet. III, 1, 151). Для Офелии Гамлет — принц датский. Хотя она и говорит об его «благородном уме» (noble mind), он пленил ее прежде всего «внешностью придворного», а не «мечом воина» и «языком ученого» («The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword»; придворный и внешность стоят на первом месте); он — «надежда и роза прекрасной Дании» («The expectancy and rose of the fair state»), «зеркало моды и образец приличия» («The glass of fashion and the mould of form»), «тот, кому подражали все, соблюдающие моду» («the obserw'd of all observers» — Hamlet. III, I). Но когда дошло до сознания Офелии, что она была слепым оружием в руках Клавдия и Полония; когда она догадалась, что Гамлету не вернуться живым из Англии и что она способствовала его гибели; когда тайком похоронили ее убитого отца, — она лишилась рассудка. В своем сумасшествии Офелия — «с распущенными волосами и лютней в руках» (согласно ремарке кварты 1603 г.), — обрела человечность. Изменился и стиль ее речи. Белый стих заменила проза. Место эвфуизмов заняли те народные песни, в которых Офелия оплакивает и погибшего на чужбине возлюбленного и умершего отца. Перед своей смертью Офелия хотела повесить венок из полевых цветов на ветку ивы. Живые полевые цветы, вместо цветов искусственных, — такова стилистическая эволюция Офелии.

Не менее поразительна эволюция короля Лира. Как напыщенные излияния Гонериллы и Реганы, доказывающих Лиру свою любовь, отличаются от скромной простоты ответа Кор-

делии, так глубоко различны речи Лира в начале и в конце трагедии. В 1-й картине I-го действия эти речи пышны и торжественны. Лир клянется «священным излучением солнца», «тайнами Гекаты и ночи» (Lr. I, 1, 111—112); он сравнивает себя с разъяренным драконом (Lr. I, 1, 124). Сопоставим это с его монологом, обращенным к Корделии в конце трагедии: «Нет, нет, нет, нет! Пойдем в тюрьму. Мы будем там петь, как птицы в клетке. Когда ты меня попросишь благословить тебя, я встану на колени и у тебя попрошу прощения» (Lr. V, 3, 8). От былой эксцентричной пышности у Лира не осталось и следа.

Эта стилистическая эволюция касается не только целых ролей, но и некоторых отдельных монологов. Рассмотрим гамму образов в предсмертном монологе Клеопатры. Как верно замечает исследователь¹, в этом монологе Клеопатра как бы спускается с трона, превращаясь из египетской царицы в простую любящую женщину. В начале монолога она надевает свою царскую одежду и корону. Она называет вино «соком египетских лоз», сравнивает себя с огнем и воздухом. Но вот меняется «тональность» ее речи. «Будет больно умирать, но смерть желанна, будто ущипнет возлюбленный» («a lover's pinch»). Клеопатра теперь вспоминает о своем возлюбленном, как о «кудрявом Антонии» («curled Antony»). Впившийся ей в грудь аспид—дитя, сосущее грудь кормилицы, пока та не уснет. Совсем не к месту восклицание Чармионы: «О восточная звезда» («O eastern star!»). Недаром Клеопатра останавливает ее. Клеопатра уже не царица.

Итак, украшения стиля, во всяком случае в значительной части, являются органическими чертами созданных. Шекспиром живых и изменяющихся в ходе событий действующих лиц.

* * *

Всякое исследование стиля Шекспира неизбежно затрагивает вопрос об индивидуализации шекспировских персонажей. Эти персонажи не являются «рупорами идей» автора. Их слова принадлежат им и от них исходят. Это касается и отдельных монологов. Произведения Шекспира представляют собой как бы огромные и пестрые полотна. В этой пестроте современники особенно ценили монологи. Даже в эпоху Реставрации, отнюдь не безоговорочно принявшей Шекспира, учили наизусть его монологи и распевали под гитару романс «быть или не быть» на текст из «Гамлета». Но шекспировский монолог неотделим от говорящего лица: только Гамлет мог рассуждать о «быть или не быть», только Отелло мог прощаться с «пернатыми войсками». То же самое относится и к изречениям. Их много у Шекспира, и, вероятно, десятками измеряется количество вы-

¹ Murry. «The Problem of Style», «Oxford University Press», 1925.

пущенных в свет сборников его «сентенций». Но «сентенция» Шекспира органически связана с замыслом. Когда в комедии «Как вам это понравится» герцог говорит «использовать можно и несчастье» (As II, 1, 12), фраза звучит как девиз ко всей этой бодрой жизнерадостной комедии. С другой стороны, она рисует индивидуальность герцога и из всех персонажей комедии больше всего уместна в его устах. Вообще «мудрые старики» Шекспира — например, герцог в комедии «Мера за меру» или Просперо в «Буре», — любят сентенции. Постоянно прибегает к ним склонный к обобщениям Гамлет. Но во всей роли Дездемоны нет и не могло быть изречения.

Поскольку слова принадлежат действующим лицам, внутренние «характеристики» не могли не отразиться и на форме всего произведения. Шекспировские шуты, например, — насквозь «эмпирики» — говорят прозой. Трудно представить себе привратника в «Макбете» или могильщиков в «Гамлете», говорящих стихом, даже белым. Но Шекспир никогда не возводил подобного рода внешние различия в непреложные формальные законы. Прозой говорят у Шекспира не только шуты, но и напыщенные эвфуисты, а также героини его комедий. Прозой же говорит охваченный бешенством Отелло.

Индивидуализируя создаваемых им персонажей, Шекспир не шел путем подбора специфической для каждого лица лексики. Исключением являются некоторые комические персонажи, например, Люцио в комедии «Мера за меру», речь которого пересыпана «слэнгом» лондонских щеголей того времени. Гораздо типичней для Шекспира экономный путь «окрашивания» речи данного лица каким-нибудь одним, как бы случайно оброненным «характерным» словом. «Принцессы лишили свою постель сокровища» (As II, 2, 7), вместо «принцессы встали», говорит джентльмен, и перед нами сразу возникает жеманный придворный. Даже эвфуизм у Шекспира обычно выражается не столько своеобразной лексикой, сколько вычурностью образов. Но карикатурная эвфуистика Озрика достигает своего апогея, когда он называет привязи, которыми прикрепляли кинжал к поясу, причудливым и, повидимому, модным среди щеголей той эпохи словом *carriages* (Hamlet V, 2, 160). Гамлет не понимает, просит объяснить ему это слово, издевается над ним и выражает пожелание, — и это мнение самого Шекспира, — чтобы впредь употреблялось обычное и всем понятное слово *hangers*. Конечно, такие «характерные» слова нам далеко не всегда очевидны. Так, например, литературное теперь слово *nowadays* (в настоящее время) звучало в ту эпоху ярко выраженным «вульгаризмом». У Шекспира его употребляют только ткач Основа, могильщик в «Гамлете» и рыбак в «Перикле» (Mids. III, 1, 148; Hamlet V, 1, 181; Per. II, 1, 73). Слово *perpened* — поразмыслить, вникать,

благодаря своей напыщенности, казалось, повидимому, комическим. Как замечает Шмидт, оно встречается только у Полония, Пистоля и у шутов (Ww. II, 1, 119; As III, 98, 69; Tw. V, 307; Haml. II, 2, 105; H. V, IV, 4, 8). Сколько таких слов скрыто от нас теперь, насколько колоритней в этом смысле был текст Шекспира в глазах его современников, чем в наших!

Огромное значение имеет гамма образов, преобладающая в речах действующего лица. В роли Яго, например, больше флотских и вообще морских метафор и сравнений, чем в любой другой шекспировской роли. Яго, повидимому, из моряков. Недаром мы узнаем из его же слов, что он побывал в Англии и видал на своем веку датчан, немцев, голландцев (Oth. II, 3, 79). В образах Клавдия преобладают батальные мотивы. Недаром этот «распухший от обжорства и пьянства негодяй» («bloated villain»), как называет его Гамлет, говорит, что был на войне против французов (Haml. IV, 7, 83). Если бы Отелло не был воином, он был бы у себя на родине поэтом. «Кожа белая, как снег, и гладкая, как алебастр надгробных памятников», жизнь — пламя светильника, спящая Дездемона — живая роза, убийство Дездемоны — затмение солнца и луны. Он сам, Отелло, подобен тому ничего не смыслящему индейцу, который выбросил драгоценную жемчужину, слезы его над убитой Дездемоной — быстротекущая целебная мирра аравийских деревьев (Oth. V, 2). В этих образах — красочный, теплый, восточный лиризм Отелло, отличающий его от окружающих венецианцев.

Не меньшее значение имеет в индивидуализации персонажей ритм речи. Шекспир в своих драмах удовлетворился в основном, одной стихотворной формой — белым стихом. Здесь отступления сравнительно редки. Но он придал этой форме огромное ритмическое разнообразие. В массе пятистопных строк у Шекспира встречаются шестистопные, а также четырехстопные и еще более короткие строки. Иногда лишний слог перед цезурой делит строку пополам: так, например, первую строку в «Отелло» — *Tuch! never tell me. I take it much unkindly* — можно рассматривать как два самостоятельных ямбических стиха с женскими окончаниями: двустопный («*Tuch! never tell me*») и трехстопный («*I take it much unkindly*). Иногда в стихе нехватает слога. В ответ на вопрос Кассио, на ком женился Отелло, Яго говорит: «*Marry, to... Come, captain, will you go?*» (Oth. I, 2, 53). Последние слова обращены к входящему Отелло. Этот стих можно приблизительно передать на русском языке следующим образом: «Женат на... Начальник, вы пойдете?» Паузу, заменяющую отсутствующий слог, заполнял, возможно, жест актера, как полагал Делиус: Яго услышал шаги входящего Отелло и обернулся. Не исключена и другая возможность: Яго шепнул на ухо Кассио грубое двусмысленное слово. Отметим, наконец, харак-

терное для Шекспира большое количество переносов (enjambement). Ритмическое разнообразие, становившееся все богаче в ходе развития творчества Шекспира, исключало то обезличивание речей действующих лиц, которому в трагедиях представителей «классицизма» способствовала строгость монотонной метрической формы.

Ритм в широком смысле слова может выражаться у Шекспира и в растянутости или, наоборот, в краткости предложений, и в их конструкции (например, хитроумная словесная паутина Озрика создает определенное ритмическое впечатление, хотя и написана прозой), и в темпе (так, первый монолог Гамлета, негодующего на слишком поспешный брак Гертруды, стремительно несется почти на одних запятых, как показывает пунктуация изд. 1604—1605 гг.). Но особенно существенным является общий тон речи действующего лица. Сравните сдержанное спокойствие Корделии с выкриками Гонерильи. Общему тону речей Гамлета вполне соответствует тот факт, что он, в отличие от короля Клавдия и норвежского принца Фортинбраса, говорит о себе: «я» (I), а не «мы» (we).

В эпоху Реставрации Джон Деннис переделал шекспировского Кориолана. Он причесал и пригладил Шекспира по всем правилам «классицизма» и вместе с тем обезличил речи действующих лиц. Когда вождь вольсков Афиций называет Кориолана «слезливым мальчишкой» («boy of tears»), Кориолан в трагедии Шекспира отвечает (переводим прозой, хотя такой перевод дает, конечно, лишь приблизительное представление о тоне подлинника): «Мальчишка! Лживый пес! Если вы правдиво вели ваши летописи, найдете там, что, как орел на голубятне, я вспугнул ваших вольсков в Кориолах. Я один это сделал. Мальчишка!» (заметьте в подлиннике выделенное в конце стиха слово «I» — «я»). У Денниса Кориолан отвечает следующим образом:

«This boy, that, like an eagle in a dovecote,
Flutter'd a thousand Volsces in Corioli,
And did it without second or acquittance,
Thus sends their mighty chief to mourn in hell».

«Этот мальчишка, который, как орел на голубятне, вспугнул тысячу вольсков в Кориолах, и сделал это без всякой посторонней помощи, посылает их мощного вождя томиться в преисподней». Так, как говорит Кориолан у Денниса, может говорить любой из персонажей трагедии. Грубоватый резкий тон, с трудом сдерживаемое бешенство, которые находим у Шекспира, характерны именно для его темпераментного Кориолана. Еще в XVIII в. поэт Александр Поп заметил, что, не будь даже указания в шекспировском тексте, мы бы узнали говорящих.

Если речь действующего лица характеризует его мысли и чувства, то его внешность часто обрисована в словах других действующих лиц. Гамлет называет Озрика «речным комаром» (*Water-fly*) — маленьким юрким пестрым насекомым. Горацио называет Озрика птенцом чибиса с яичной скорлупой на голове (*Hamlet*. V, 2, 193): по представлению того времени, птенцы чибиса, едва вылупившись из яйца, уже могли бегать. Перед нами — маленький юркий человечек в пестрой одежде и несоразмерно большой шляпе. О красоте Гертруды мы узнаем из слов Офелии: «Где прекрасная королева Дании?» (*Hamlet*. IV, 5, 21). О том, какой безобразной в злобе становится красивая Гонерилья, говорит восклицание Альбанского герцога: «Посмотри на себя, дьявол!» (*Lr.* IV, 2, 59). Портрет жизнерадостной счастливой женщины, излюбленной художниками Ренессанса, рисует Отелло, когда говорит о Дездемоне, что она «красива, много ест, любит общество, вольна в речах, хорошо поет, играет на лютне, танцует» (*Oth.* III, 3, 184—185). В произведениях Шекспира много таких штрихов. Мы часто не замечаем их. Но они легко «доходили» до зрителей той эпохи. Для них действующие лица Шекспира были их современниками.

* * *

Созданные Шекспиром люди живут под английским небом. «Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие, — писал Энгельс, — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простодушинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом»¹. Не только типы созданных Шекспиром людей, но и их манеры, форма приветствий и пр., сама их внешность, их костюмы, отражали английскую действительность. Даже в одной из самых «итальянских» пьес Шекспира, в «Ромео и Джульетте», Ромео, как видно из текста, носит модные тогда в Англии французские штаны (*Rom.* II, 4, 49) и башмаки с розетками (*Rom.* II, 4, 66). Издеваясь над Тибальтом, Меркуцио издевается над модными английскими щеголями, намекая на тот случай, когда молодые лорды, носившие французские широкие штаны, не смогли уместиться в палате лордов на «старой скамье» (*Rom.* II, 4, 38).

Мы уже говорили о том, что в комедии «Как вам это понравится» Арденский лес, номинально находящийся во Франции, является, в сущности, Шервудским лесом Робина Гуда. В комедии «Сон в летнюю ночь» англичанами являются не одни «афинские» мастера: сам «владыка» Афин Тезей — типичный

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. II, стр. 60.

английский сквайр. Вспомним, с каким вкусом описывает он достоинства своих чистокровных «спартанских псов» (*Mids. IV, 1, 125*), на самом деле — длинноухих английских охотничьих собак. По существу нет «анахронизма» в том, что в этой комедии находим упоминание о дне св. Валентина (*Mids. IV, 1, 145*), как нет анахронизма и в том, например, факте, что в «Комедии ошибок» упоминается Сатана, Адам, Ной и Генрих IV, король французский. А между тем, как раз в анахронизмах упрекает Шекспира один из самых рьяных его ненавистников среди критиков XX в. — Пелисье¹. Последний, между прочим, упрекает Шекспира за то, что в «Троиле и Крессиде» упоминается Аристотель (в словах Гектора: *Tr. II, 2, 166*). Как будто здесь, действительно, идет речь об историческом Аристотеле, а не о тех его сочинениях, которые читали, обсуждали и о которых спорили в Лондоне эпохи Шекспира.

Даже в тех пьесах, место действия которых само по себе могло интересовать зрителей, — например, Венеция или древний Рим, — Шекспир избегает как мелких деталей быта, так и археологизмов. Исследователи не раз указывали, что та Венеция, которую мы обычно представляем себе, читая «Отелло», — плод наших собственных ассоциаций. Если бы «Юлия Цезаря» написал не Шекспир, а Бен Джонсон, он бы, наверное, точно и детально рассказал, например, о том, как римляне узнавали время. В шекспировском «Юлии Цезаре» бьют часы (*Caes. II, 1, 192*).

Тут причина, конечно, не в малограмотности Шекспира, а в намеренном устранении всего того, что могло, как излишняя детализация внешних фактов, затемнить внутреннюю сущность произведения, а также усложнить восприятие несведущего зрителя. Согласно выводам текстологических исследований, Шекспир не только знал повесть о Гамлете, написанную в XVI в. Бельфоре (*Belleforest. «Histoires Tragiques»*), но, вероятно, и старинную хронику Саксона Грамматика. В обоих этих источниках говорится о том, как дядя Гамлета отправил английскому королю послание, вырезанное на деревянных дощечках. Ценная, казалось бы, археологическая деталь. Шекспир знал о ней. И, однако, в своем «Гамлете» он заменил деревянные дощечки обычным письмом.

В том театре, для которого писал Шекспир, почти не было декораций. Зрителям самим приходилось создавать в воображении «фон» пьесы на основании слов действующих лиц. «Думайте, что вы видите лошадей, когда мы говорим о них», — говорит Пролог в исторической хронике «Генрих V». «Принеси книгу в сад», — говорит Бенедикт в начале 3-й сцены II действия в

¹ Pelissier. «Shakespeare et la superstition shakespearienne», 1914.

комедии «Много шуму из-за ничего», и зрителям приходилось вообразить сад (Ado II, 3, 3—4). Из сказанного нами ясно, как несложно было создавать в воображении этот фон: ведь он создавался из хорошо знакомого материала.

Многие отдельные детали шекспировского текста, кажущиеся нам теперь самостоятельными «кусками», праздной творческой игрой художника, являются, в сущности, своего рода ремарками, помогавшими зрителям вообразить необходимый по ходу действия фон. В комедии «Как вам это понравится» Амиэн поет песню о зимнем ветре (As III, 2, 174). Вырванная из пьесы, эта песня теряет половину смысла. В пьесе она исполняет важную роль, рисуя угрюмый неприветливый облик того леса, на фоне которого ярко выделяется жизнерадостность героев шекспировской комедии. В той же комедии мы слышим о висящем над ручьем древнем (antique) корне дуба (As II, 1, 31—32 г.). Это не случайная «живопись». Огромный вековой корень помогает нам дообразить величину остальных деревьев темного леса.

Иногда Шекспир обращается не только к воображению, но и к фантазии зрителей. Жизнь, описанная в «Гамлете», — это картина современной Шекспиру Англии. Но в эту картину отдельными штрихами проникают образы внутренне гармонирующей с ней — чужеземной, но столь же суровой действительности. Клавдий живет в замке Кренбург в Эльсиноре — в замке, построенном в XVI в. Фридрихом II, королем датским и норвежским. Замок этот считался в эпоху Шекспира чудом фортификационной техники. В фантазии зрителей возникали преувеличенно огромные масштабы стен, укреплений и пр. О том, как холодно в этой стране («bitter cold»), мы слышим несколько раз в начале трагедии. Недаром Бернардо упоминает о полярной звезде (Hamlet I, 1, 36). Картины дикого и сумрачного ландшафта, заставляющего вспомнить о древней скандинавской саге, создают знаменитые слова Горацио об «утре, шествующем в багряной мантии по росе высоких восточных гор» (Hamlet I, 1, 166—167). Эти отдельные штрихи, проникающие сквозь общий фон английской жизни, — огромный замок, холод северной ночи, полярная звезда, высокие горы вдалеке, — воздействовали на фантазию зрителей и подчеркивали суровую сумрачность того, что видел Шекспир в окружающей его действительности.

* * *

Тот шекспировский текст, который мы читаем сегодня, прошел через многие руки. Ни одной авторской рукописи Шекспира до нас не дошло, как не дошли до нас авторские рукописи большинства современных ему драматургов. Основными первоисточниками текста являются вышедшие еще при жизни Шек-

спира кварто отдельных пьес и первое почти полное их собрание—так называемое «первое фолио» (1623 г.). Кварто выходили, повидимому, без ведома Шекспира. Кто-то готовил их к печати. Первый фолио, после смерти автора, приготовили к печати актеры Хеминдж и Кондель, товарищи Шекспира по «Глобусу». У нас нет никакой уверенности в том, что строгое классическое пятиактное строение, соответствовавшее вкусам «просвещенных читателей», принадлежит самому Шекспиру. Исключениями являются «Генрих V» и «Перикл», в которых выходы «хора» совпадают с делением на пять актов. В «Ромео и Джульетте» эти выходы «хора» обрываются почему-то на втором действии. С другой стороны, в тексте «Гамлета» всех кварто нет деления на акты. В «первом фолио» это деление обрывается II актом: повидимому, лица, готовившие «первое фолио» к печати, принялись было препарировать текст по классическому образцу, но затем почему-то отказались от своей затеи. То деление на пять актов в «Гамлете», которое мы сейчас имеем, относится к семидесятым годам XVII в.

Отсюда можно сделать следующий вывод. Если в некоторых своих пьесах, например, в «Генрихе V» и «Перикле», Шекспир следовал пятиактному строению, то в других, как в «Гамлете», сцена непосредственно следовала за сценой. Эта пестрая смена сцен, где за серьезным и важным следовало веселое, комически-шутовское, — не вымышленная Шекспиром форма. Она восходит к испытанной столетиями народной форме театра мистерий и моралите, в которых монологи библейских персонажей или олицетворенных «добродетелей» прерывались комическими выходами шутовских чертей, Старого Греха (Old Vice) или фарсовыми интермедиями.

Во всяком случае Шекспир не стеснялся никакими внешними формальными канонами, когда рассказывал на языке театра свои повести зрителям. Он рассказывал их страстно, непринужденно. Он иногда так увлекался ситуацией, что забывал оглянуться назад. Отсюда — обилие противоречий в отдельных деталях. Это заметил еще Гете: «Когда леди Макбет хочет побудить своего мужа к действиям, она говорит: «Я выкормила детей» и т. д. Правда это или нет — не важно, но леди Макбет это говорит и должна это сказать, чтобы усилить этим впечатление своей речи. Однако в дальнейшем течении пьесы, когда Макдуф получает известие о гибели своей семьи, он восклицает в дикой ярости: «У него нет детей». Эти слова Макдуфа противоречат, таким образом, словам леди Макбет, но Шекспир об этом нисколько не беспокоится. Он думает только о силе каждого данного монолога, и как леди Макбет для большей выразительности должна была сказать «я выкормила детей», точно так же Макдуф для этой же цели должен был сказать: «У него

нет детей...» Вообще Шекспир в своих пьесах вряд ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно пересчитать и сопоставить между собой; скорее он видел перед собой сцену, когда писал...» (Эккерман «Разговоры с Гете»).

* * *

Лондонские театры эпохи Шекспира делились на «приватные театры» («private theatres») и «театры для широкой публики» («public theatres»). В первых спектакли происходили в закрытых помещениях при искусственном освещении. Здесь входная плата была значительной, и сюда собиралась только «избранная» публика («gentle audience»). В «театрах для широкой публики», где действие происходило почти под открытым небом, при дневном свете, дверь была широко открыта народному зрителю, и входная плата за право стоять в «партере» равнялась всего одному пенни. Театр «Глобус», с которым неразрывно связано творчество Шекспира, принадлежал к «театрам для широкой публики». До нас дошли отклики шумных успехов пьес Шекспира на сцене «Глобуса». Рассказывая об этих успехах, Leonard Digges (1623) упоминает «Юлия Цезаря», «Генриха IV» (в частности Фальстафа), «Много шуму из-за ничего» (Беатрису и Бенедикта), «Двенадцатую ночь» (Мальволио). Из двух источников мы знаем об успехах в шекспировских трагедийных ролях первого актера «Глобуса» — «великолепного Протея», как назвал его Флекно — Ричарда Бербеджа, которому Шекспир в своем завещании оставил деньги на покупку кольца — эмблемы дружбы. Знаменитая элегия на смерть Бербеджа (1619), перечисляя, очевидно, его лучшие роли, упоминает «молодого Гамлета» («young Hamlet»), «добротного Лира» («kind Lear») и «опечаленного Мавра» («grieved Moor»). По словам элегии, Отелло был лучшей ролью («chiefest part») Бербеджа; здесь он больше, чем во всех других ролях, «трогал сердца» («moved the hearts») зрителей. Шумный успех Шекспира на сцене «театра для широкой публики» несомненен. А между тем этот успех в весьма зачисительной степени определялся отношением народного зрителя. «Доступ в театр свободен для всех, — писал Деккер в 1609 г., — как сыну фермера, так и студенту-юристу. Курильщик, окруженный облаками вонючего дыма, так же свободно помещается там, как и надушенный придворный. Извозчик и паяльщик имеют такое же право голоса в обсуждении достоинств и недостатков пьесы, как и самый гордый зоил из племени критиков»¹.

В свете этих фактов теряет серьезное значение выпад Гам-

¹ Dekker. «The Gull's Hornbook», 1609.

лета против зрителей «партера». Гамлет говорит, что эти зрители («groundlings») способны воспринять лишь «бесмысленные пантомимы и шум» (Hamlet. III, 2, начало сцены). В другом месте Гамлет жалуется на неуспех какой-то пьесы, вероятно, «Дидоны» Мэрло: по его словам, эта пьеса оказалась «слишком изысканным блюдом для толпы» («caviare to the general» — Hamlet. II, 2, 466). В этих раздраженных выпадах ясно чувствуется вспышка личной досады — быть может результат случайной неудачи Шекспира на сцене «Глобуса» незадолго до «Гамлета». Когда драматург после неуспеха своей пьесы говорит, что «зрители ничего не понимают», это отнюдь не означает, что он действительно презирает этих зрителей и не считается с ними. Актеры, товарищи Шекспира по «Глобусу», радовались успехам его пьес и противопоставляли своего драматурга «ученым» писателям, создававшим пьесы для «избранных» ценителей. Автор «Возвращения с Парнаса» («The Return from Parnassus», 1602) вывел в своей пьесе товарищей Шекспира, актеров Бербеда и Кемпа, и вложил в уста Кемпу следующие слова: «Они («университетские умы») слишком пропахли этим писателем Овидием и слишком много говорят о Прозерпине и Юпитере. Наш товарищ Шекспир всех их превзошел, да и Бена Джонсона в придачу».

Что же касается самих «ученых» писателей, современников Шекспира, — отношение их к Шекспиру было двойным. Мы напомним знаменитую фразу Бена Джонсона о Шекспире-поэте: «Нежный лебедь Эйвона» («Sweet swan of Avon»). Бен Джонсон чувствовал величие шекспировского гения: «Он принадлежал не одной эпохе, но всем временам». Но наряду с этим в разговоре с Друммондом, в январе 1619 г., Бен Джонсон заметил, что Шекспиру «недоставало искусства» («Shakespeare wanted art»). «Помню, — писал Бен Джонсон, — актеры часто рассказывали, и ставили Шекспиру в заслугу, что какое бы произведение он ни писал, он ни разу не вычеркнул ни единой строчки. Ответ мой был таков: Жаль, что он не вычеркнул их тысячи. Слова его лились с такой легкостью («he flowed with that facility»), что временами его хорошо было бы остановить: «Sufflaminandus erat»¹. В сравнительно недавно отысканных стихах Френсиса Бомонта читаем, что в лучших строках Шекспира отсутствует ученость («from all learning... clear»); автор дивится тому, как «далеко может уйти смертный человек при тусклом свете Природы» («By the dim light of Nature»)². Милтон в свой ранний эвфуистический период противопоставлял «ученую котурну» («learned sock») Бена Джонсона «сладчай-

¹ Ben Jonson «Discoveries».

² Chambers. «William Shakespeare», vol. I, p. 70.

шему Шекспиру, сыну фантазии, распеваящему данные ему природой дикие лесные песни» («l'Allegro», 1632).

В эпоху Реставрации произошел окончательный отрыв драматургии от народных масс. В рассуждениях Драйдена о Шекспире слышится уже знакомый нам упрек Бена Джонсона: при избытке природы, недостаток искусства. Иными словами, Шекспир исходил из жизни, а не из прославленных образцов античной литературы. Драйдена, между прочим, особенно возмущало то, что в описании гибели Трои в «Гамлете» упоминаются втулка колеса (pave) из колесницы Фортуны, тряпка (clout) на голове Гекубы и одеяло (blanket) вокруг ее чресел (Hamlet, II, 2, 526, 537, 540). Драйден иронически замечает, что поэт говорит так, как если бы он служил в подмастерьях у колесника или у тряпичника.

Эпоха Реставрации в Англии была веком переделок Шекспира. Давенант (D'Avenant) в 1666 г. переделал «Макбета», введя в эту трагедию песни и танцы и превратив ее в пышную феерическую оперу. Переделывал Шекспира и Драйден. Тейт (Tate) в 1681 г. переделал «Лиру». Он положил в основу сюжета любовь Эдгара и Корделии, сведя, согласно требованиям классицизма, две сюжетные линии шекспировской пьесы (трагедия Лира и трагедия Глостера) к единству. Более того: он увенчал свою пьесу счастливым концом. Так как неприлично было видеть шута рядом с монархом, Тейт совсем выбросил шута из «Лиры». Замечательно, что даже Гаррик, в своих переделках сделавший огромный шаг обратно к подлинному Шекспиру, не решился, после длительного размышления, вернуть шута в пьесу. На английской сцене шут снова воскрес в «Лире» лишь в 30-х годах XIX в., когда главную роль трагедии стал играть знаменитый Мекриди (Macready).

Так, в эпоху Реставрации впервые появились на сцене переделки Шекспира, расцветшие пышным цветом в следующем столетии. В XVIII в. бледная тень Шекспира впервые промелькнула в России, когда в 1748 г. Сумароков написал свою трагедию «Гамлет», почти ничего в ней не оставив от «непросвещенного» Шекспира. Но всех, кажется, превзошел француз Дюси. Тейт в своем прологе к «Лиру» сообщал, что пишет только для «избранных». Так и в «Journal Encyclopédique» 1769 г. (стр. 418) читаем о Дюси, что «успех среди немногих людей, обладающих вкусом, был для него дороже мнения толпы». И, действительно, «люди хорошего вкуса» восхищались Дюси, и невелико было число смельчаков, которые, как Дидро, решались критиковать его. В угоду дворянскому зрителю Дюси тщательно изгнал из произведений Шекспира все то, что казалось ему «вульгарным». Так, например, он заменил носовой платок в «Отелло» бриллиантовой нитью. С сюжетом Дюси обошелся до крайности бес-

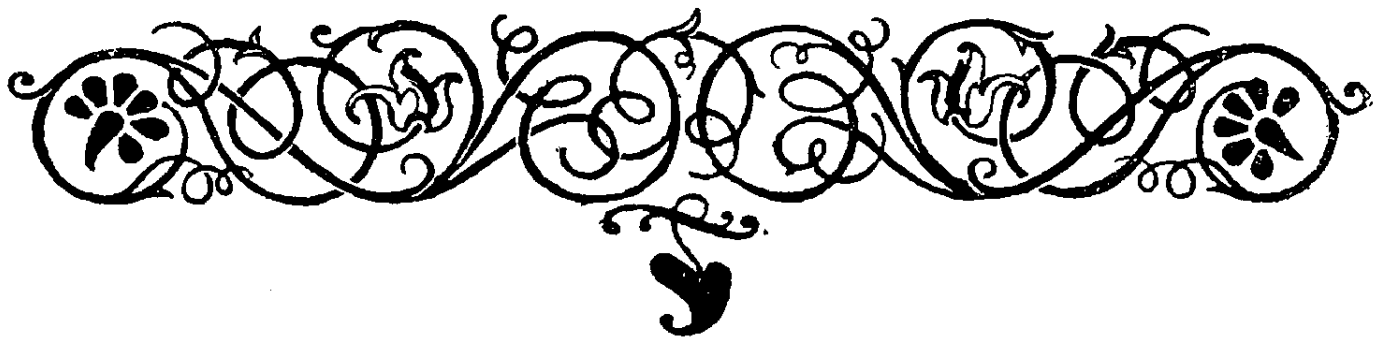
церемонно. Он не только изменил имя Дездемоны, имеющее определенный смысл в трагедии, так как оно означает — злосчастная, — именем, казавшимся ему, повидимому, более левучим, — Эдельмона, но не рискнул выдать свою героиню замуж за черного мавра: в пьесе Дюси она только невеста Мавра. Гамлета Дюси превратил в монарха на троне, Клавдия — в заговорщика. Пьеса, кончавшаяся торжеством Гамлета, превратилась в апофеоз абсолютизма. В России по стопам Дюси пошел Висковатов в той своей переделке «Гамлета» (1808), которую так выразительно заклеил актер М. С. Щепкин словами «Дюсисовская дрянь!»

Конечно, переделки Шекспира не ограничивались сюжетом. Они касались и характеров (Отелло у Дюси превратился в крикливого болтуна, Дездемона — в слезливую куколку). Они также касались языка и стиля. Исчезли богатство шекспировской семантики, реализм его метафор и сравнений, гибкость ритма. Речи действующих лиц обезличились, как мы уже видели на примере переделки монолога из «Кориолана» Джоном Деннисом. Не только герои Шекспира, но и их слова поднялись на котурны. Живую импульсивную речь заменила напыщенная мишурная тирада. Так появился на свет тот лже-Шекспир, с призраком которого и по сей день приходится бороться и актеру на сцене, и переводчику, и комментатору Шекспира — толкователю его метафор. Хотя предвестники появились еще при жизни Шекспира, рождение лже-Шекспира произошло в эпоху Реставрации, когда, как мы уже говорили, совершился отрыв драматургии от народных масс. В результате этого рождения появилась «дюсисовская дрянь». Причиной возникновения лже-Шекспира было непризнание «чего-то» у Шекспира. Это «что-то» критики Шекспира обычно определяли словами «недостаток искусства». Много лет спустя Оскар Уайльд объяснил это «что-то» со своих позиций: «Шекспир не безупречный художник. Он чересчур прямо подходит к жизни, заимствуя у жизни естественное выражение мысли». Тут речь идет о том, что является главной силой творчества Шекспира, — в частности, в отношении его языка и стиля, основным фактором гениального единства простоты и сложности, доходчивости и глубины. Уже давно это «что-то» объяснял один из первых знатоков текста Шекспира, поэт Александр Поп, когда он, — с некоторым чувством снисходительности, быть может, даже презрения, если не зависти, — заметил в предисловии к изданию Шекспира 1725 г. на лаконичном и точном своем языке: «He wrote to the people» — «Он обращался к народу».

СОКРАЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ

Ado.—Much Ado about Nothing —	„Много шуму из-за ничего“.
Ant. — Antony and Cleopatra —	„Антоний и Клеопатра“.
As—As you Like it —	„Как вам это понравится“.
Caes — Julius Caesar —	„Юлий Цезарь“.
Cor.—Coriolanus —	„Кориолан“.
Cymb.—Cymbeline —	„Цимбелин“.
Err.—Comedy of Errors—	„Комедия ошибок“.
H. IV—Henry IV—	„Генрих IV“.
H. V—Henry V—	„Генрих V“.
H. VI—Henry VI—	„Генрих VI“.
H. VIII—Henry VIII —	„Генрих VIII“.
Haml.—Hamlet —	„Гамлет“.
John—King John —	„Король Иоанн“.
L.L.L.—Lovel's Labour's Lost—	„Потерянные усилия любви“.
Lr.—King Lear —	„Король Лир“.
Lucr.—The Rape of Lucrece —	„Лукреция“.
McB.—Macbeth —	„Макбет“.
Meas.—Measure for Measure —	„Мера за Меру“.
Merch.—The Merchant of Venice —	„Венецианский купец“.
Mids.—A Midsummer-night's Dream —	„Сон в летнюю ночь“.
Oth.—Othello—	„Отелло“.
Per.—Pericles.—	„Перикл“.
Rom.—Romeo and Juliet —	„Ромео и Джульетта“.
R. II—Richard II—	„Ричард II“.
R. III—Richard III —	„Ричард III“.
Shr.—The Taming-of the Shrew —	„Укрощение Строптивой“.
Sonn.—Sonnets —	„Сонеты“.
Tim.—Timon of Athens —	„Тимон Афинский“.
Tit.—Titus Andronicus —	„Тит Андроник“.
Tr.—Tempest —	„Буря“.
Tr.—Troilus and Cressida —	„Троил и Крессида“.
Tw.—Twelfth Night —	„Двенадцатая Ночь“.
Wint.—Winter's Tale —	„Зимняя Сказка“.
Wiv.—Merry Wives of Windsor —	„Виндзорские Кумушки“.

Цифра перед сокращенным заглавием указывает часть: 2 Н. IV—вторая часть „Генриха IV“; римская цифра после сокращенного заглавия указывает акт: 2 Н. IV, IV — вторая часть Генриха IV, акт четвертый. Следующая цифра указывает сцену и, наконец, последняя—строку: 2 Н. IV, IV, 5, 88 — вторая часть „Генриха IV“, четвертый акт, пятая сцена, строка восемьдесят восьмая.



РЕАЛИЗМ ФИЛЬДИНГА

А. Елистратова

„За последнее время я снова перечитывал Фильдинга. Говорят, в Англии толкуют о радикализме, якобинстве и т. п.—им следовало бы перелистать страницы „Джонатана Уайльда Великого“. Неравенство состояний и ничтожность знати нигде не были представлены с большей силой; а его презрение к завоевателям и т. п. таково, что живи он теперь, он подвергся бы обличению в „Курьере“, как главный сторонник и рупор революционеров. А между тем, я не помню, чтобы кто-нибудь отмечал эту сторону фильдинговского ума, хотя она очевидна на каждой странице“.

(Байрон. Разрозненные мысли).

РЕАЛИЗМ Фильдинга несет на себе печать своего века. В его художественных особенностях сказывается и некоторая дидактичность, и отсутствие широкого исторического кругозора, и известная рационалистическая линейная сухость — черты, типичные для творчества писателя-просветителя. Но в то же время Фильдинг выделяется среди современных ему писателей необычной для просветительской литературы жизненной теплотой и выпуклостью изображаемых характеров, гармоничностью, с которой он воспроизводит в своих лучших произведениях — в «Джозефе Эндрьюсе» и особенно в «Томе Джонсе» — внутренние противоречия мышления и поведения человека.

Это своеобразие реализма Фильдинга объясняется тем, что ему удалось до известной степени преодолеть метафизическую ограниченность просветительской морали. Внутренние противоречия Просвещения выступили на поверхность в Англии — стране наиболее развитого капитализма — ранее, чем в какой-либо другой стране тогдашней Европы, и Фильдинг был одним из первых писателей, усомнившихся в суверенности просветительского буржуазного Разума. Его критика буржуазной морали — морали «голового интереса, бессердечного чистогана» (Маркс и Энгельс) не была, да исторически и не могла быть, последовательной. Критикуя буржуазное общество за его бесчеловечность, черствость и эгоизм, он ограничивается областью морали, не касаясь частной собственности и эксплуатации, — того фундамента, на котором покоилось это общество. Апеллируя, подобно более поздним сентименталистам, от себялюбивого расчетливого рас-

судка к бескорыстному чувству, он мечтает не о революционной переделке, но лишь об исправлении мира.

Тем не менее, этого было достаточно, чтобы сделать творчество Фильдинга подозрительным для каждого «добропорядочного» английского буржуа. Во времена Фильдинга Англия, давно пережившая и революционные бури кромвелевского «великого мятежа» и компромисс «славной революции», превращалась уже из самой «просвещенной» страны Европы в классическую страну буржуазного филистерства, — процесс, блестяще описанный Энгельсом в предисловии к английскому изданию «Развития социализма от утопии к науке». Лучшие произведения Фильдинга — «Приключения Джозефа Эндрьюса», «История Тома Джонса, найденныша» — имели огромный успех и многократно переиздавались при жизни писателя. Но их истинное значение было оценено немногими. Доброжелатели Фильдинга, в большинстве своем, видели в нем забавного шутника, автора гривуазно-комических авантюр; в глазах врагов — реакционеров и филистеров — трезвость его взгляда на «человеческую природу» была равносильна цинизму, реалистическая откровенность творчества граничила с «низменностью», а жизнерадостность — с распущенностью. Дело не обходилось и без анекдотов: Фильдинга обвиняли не только в развращении молодежи и в разрушении общественных устоев, но и в вызывании... землетрясений! Томас Шерлок, лондонский епископ, объяснял подземные толчки, ощущавшиеся в Лондоне в 1750 г. (через год после выхода «Тома Джонса»), распространением «непристойных книг», и реакционная газета «Old England» («Старая Англия»), цитируя это место из епископского «Послания к духовенству и обитателям столицы», публично выражала надежду, что парламент запретит «Тома Джонса» и спасет таким образом Англию от угрожающих ей катастроф.

Менее наивные, но не менее щепетильные в своей «респектабельности» английские буржуа следующего столетия относились к Фильдингу с такой же опаской. Даже Теккерей, крупнейший английский реалист-сатирик XIX в., принимал Фильдинга лишь с оговорками; другие предпочитали вовсе замалчивать его творчество или отмахиваться от него как от «устаревшего», слишком примитивного или слишком грубого писателя. В XIX в. внучка Фильдинга, София Фильдинг, сочла нужным выпустить особое «очищенное» издание «Тома Джонса». Шедевр Фильдинга был изуродован во имя буржуазной благопристойности. В нашем столетии «История Тома Джонса» была изъята из нескольких больших городских библиотек Англии как слишком «безнравственное» сочинение. Творчество Фильдинга, великого реалиста-просветителя, оказалось не по плечу буржуазии. Зато лучшие умы человечества, передовые писатели и мыслители, которым было тесно в рамках буржуазного общества, умели ценить

его по достоинству. Дидро и Лессинг, Байрон и Бернс, Гете и Шиллер, Стендаль и Гейне высоко ценили правдивость и художественную выразительность его творчества. «Какой прекрасный идеал должен был жить в душе поэта, создавшего Тома Джонса и Софию!», — писал Шиллер в статье о «Наивной и сентиментальной поэзии». Байрон называл Фильдинга «прозаическим Гомером человеческой природы», а Стендаль находил, что «История Тома Джонса» занимает столь же исключительное место среди всех романов мировой литературы, как «Илиада» среди других эпосов. По воспоминаниям Лафарга, романы Фильдинга принадлежали к числу любимейших произведений Маркса.

* * *

Ни один историк Просвещения XVIII в. не сможет пройти мимо творчества автора «Тома Джонса». И, с другой стороны, само это творчество может быть понято лишь на фоне исторических особенностей развития английского Просвещения, все противоречия которого как бы сплелись здесь в единый узел.

Знаменитая характеристика буржуазных просветителей, данная Лениным в его статье «От какого наследства мы отказываемся?», в основном вполне применима к взглядам Фильдинга. Он также «одушевлен горячей враждой к крепостному праву и во всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области». Для его творчества также типичны «горячая защита просвещения» и «свободы» и «отстаивание интересов народных масс»¹.

Начиная со своих ранних юношеских пьес и кончая последним, предсмертным романом «Амелия», Фильдинг не перестает выступать в защиту бесправных народных «низов» Англии от правительственного и частнособственнического произвола. Его перу принадлежит одна из самых гневных сатир на английское правительство и парламентский строй, которые когда-либо появлялись в Англии. С точки зрения автора «Джонатана Уайльда», английские министры и парламентарии, обманывающие и эксплуатирующие народ, отличаются от грабителей с большой дороги лишь безнаказанностью своих преступлений. Немало страниц посвятил он разоблачению судебного произвола и классовой несправедливости английского законодательства, слишком хорошо знакомых ему по его адвокатской и судейской практике.

«Если бедняк украл пять шиллингов у знатного человека (a man of fashion) — в тюрьму его; но знатный человек может ограбить тысячу бедняков и оставаться в своем доме», — пишет Фильдинг в задуманной еще в студенческие годы пьесе «Дон-Кихот в Англии». Образы невежественных, жадных и продаж-

¹ Ленин. Соч., т. II, стр. 314.

ных судей, — Скуизома («Политик из кофейни»), Фролика («Джозеф Эндрьюс») и его безыменного собрата из того же романа, и, наконец, судьи Трашера из «Амелии» — принадлежат к числу лучших сатирических образов Фильдинга.

В памяти каждого, кто читал «Приключения Джозефа Эндрьюса» и «Амелию», должны сохраниться замечательные сатирические сцены суда над Адамсом, Джозефом, Фанни и капитаном Бузсом. Потертая ряса пастора Адамса и бедная одежда Фанни служат в глазах подвыпившего судьи неоспоримым доказательством их виновности. Он не только обвиняет их в покушении на грабеж (жертвой которого они в действительности едва не стали сами), но заподозревает пастора Адамса в участии в антиправительственном заговоре, приняв за зашифрованные документы найденную при нем греческую рукопись сочинений Эсхила.

Помещице лэди Буби, пожелавшей расстроить брак Джозефа Эндрьюса с Фанни, достаточно одного намека, чтобы заставить другого судью — Фролика — присудить обоим молодых людей к тюремному заключению по явно вздорному обвинению в том, что «Джозеф Эндрьюс срезал ножом ореховый прутик стоимостью... в три полпенса или около того; а... вышешпоименованная Фрэнсис Грудвил... получила от него и несла в руке вышешпоименованный прутик и таким образом помогала, поощряла и подстрекала вышешпоименованного Джозефа». «Боже мой, — восклицает сквайр Буби, — неужели вы из-за прутика отправите двоих людей в Брайдуэлл?» (тюрьму). «Да, — ответил адвокат, — и это еще большое снисхождение; ведь если бы мы назвали этот прутик молодым деревцом, они оба были бы повешены» (IV, 5).

Теми же принципами руководствуется и судья Трашер (от глагола *to thrash* — колотить) в «Амелии». Этот судья, который «относился равнодушно лишь к тем делам, в которых он ничего не мог извлечь из обеих сторон», считает бедность величайшим из всех преступлений. Он отправляет в тюрьму как проститутку девушку-служанку, задержанную ночью на улице, и не успевшую во-время вызвать в суд свидетелей, которые могли бы удостоверить ее добропорядочность, так как у нее не нашлось денег для уплаты посыльному. Он приговаривает к тюремному заключению ирландца, жалующегося на тяжело ранившего его англичанина, так как в споре с англичанином ирландец всегда неправ. Наконец, отставной капитан Бузс, вмешавшийся в уличную драку, чтобы спасти человека, на которого напало двое преступников, признается судьей Трашером виновным в нападении на лондонских стражников и также приговаривается к тюремному заключению.

Даже там, где, в качестве верного сына компромиссной «славной революции» 1688 г., Фильдинг выступает с апологией «британской конституции», он подчеркивает как ее основное

достоинство то, что в отличие от законодательства феодально-абсолютистских государств Европы, она предоставляет хотя бы некоторую долю власти «в руки народа»¹. Как истинный просветитель-демократ, он противопоставляет английский буржуазный парламентский строй феодальному режиму.

«Если блага свободы, подобно благам здоровья, не ощущаются теми, кто ими обладает... сравним наше положение с положением других стран. *Lettres de cachet*, Бастилии и инквизиции дадут нам, может быть, более живое представление о справедливом и мягком образе правления... Сравним, джентльмены, настоящее с прошедшим. Мне незачем обращаться здесь к тем отдаленным временам, когда наши несчастные предки умоляли своего завоевателя, «чтобы он... не судил их по законам, которые им непонятны», в ответ на что, как сообщает нам историк, они не получили ничего, кроме пышных обещаний... Быть может, я с большим правом мог бы рассчитывать на ваше терпение, если бы пожелал раскрыть перед вами тиранические действия позднейших времен, когда корона принадлежала четырем наследовавшим друг другу принцам из дома Стюартов. Но это... значило бы действительно злоупотреблять вашим терпением, — ибо перечислить все их абсолютистские поступки, все их попытки ниспровержения наших национальных свобод, значило бы рассказать вам всю историю их царствований»².

При всем своем уважении к демократическим достоинствам английского государственного строя в отличие от абсолютистского режима феодальной Франции или Испании, Фильдинг, однако, был достаточно проникновен и правдив, чтобы сознаться в том, что «британская конституция» не в состоянии все же обеспечить действительного равноправия и действительной законности широким массам английского населения. Глубокая ирония звучит в названии главы о юридических беззакониях английской «юстиции», показанных на примере судьи Трашера. «Замечания о совершенстве британской конституции» — таково название этой главы «Амелии», где британская конституция сравнивается то с «прекрасным» часовым механизмом, обладающим лишь одним «маленьким» недостатком, — он не может быть пущен в ход, — то с хозяйством, в котором лакей работает за управляющего, а управляющий — за лакея, и т. п.

Представление о Фильдинге как о добродушном весельчаке, беззаботно срывающем «цветы удовольствия», не задумываясь над серьезными вопросами общественной жизни, никак не может быть согласовано с духом гражданского негодования, которым веет от лучших страниц его романов, изображающих возмути-

¹ См. «Обращение к главному суду присяжных», произнесенное Фильдингом 29 июня 1749 г. *Complete Works*, ed. by Roscoe, p. 716.

² *Ibid.*, p. 720.

тельнейшие случаи безнаказанного произвола. Лэди Буби, подобно библейской жене Пентефрия, безуспешно пыталась соблазнить своего целомудренного Иосифа — лакея Джозефа Эндрьюса. Она хочет во что бы то ни стало помешать его браку с Фанни. Она готова сгноить в тюрьме и жениха и невесту, чтобы удовлетворить свою ревность; однако, в качестве мотива своих действий она выдвигает, конечно, заботу об интересах прихода: Джозеф и Фанни — бедны, их дети будут нищими; попечение о них ляжет лишней тяжестью на приход, и без того бедный. «У нас, сэр, и без того много бедняков; я не допущу, чтобы у нас оседали еще новые бродяги». «У нас их и без того много, — вторит лэди Буби ее адвокат Скаут, — и мне думается, что следовало бы издать закон, по которому половина их была бы повешена или сослана». С величайшим негодованием разоблачает Фильдинг это типично английское лицемерие, в котором помещичье самодурство сочетается с мальтузианским буржуазным ханжеством.

В «Приключения Джозефа Эндрьюса» Фильдинг вводит картины разнузданного помещичьего произвола. Критики, которые односторонне истолковывают образ сквайра Уэстерна («Том Джонс») и полагают, что провинциальный «сквайр» — патриархальный помещик средней руки — был социальным идеалом Фильдинга, должны были бы обратиться к третьей книге «Приключений Джозефа Эндрьюса». Патриархальные прелести изображаемого здесь Фильдингом помещичьего быта таковы, что недостаточно искушенный читатель, может, пожалуй, подумать, что речь идет не о «просвещенной» Англии XVIII в., а о предреволюционной Франции или крепостнической России. Помещик, ради забавы, травит собаками пастора Адамса, развлекается грубейшими издевательствами над своими гостями и приживалами и насильственно похищает приглянувшуюся ему беззащитную девушку на постоялом дворе. — Что, кроме глубочайшего отвращения и негодования вызывает в Фильдинге этот образ? Правда, его негодование не мешает ему преподносить читателю все эти эпизоды в комическом плане, как и подобает автору комической эпопеи «в манере Сервантеса»; но комизм Фильдинга в этих и т. п. главах лишен какого бы то ни было примирительного оттенка. Вот, на первый взгляд, чисто комическая черточка: один из егерей помещика, наблюдавший, как Адамс сражался с натравленными на него собаками, заявляет ему, наконец, что он «удивляется, как это его барин натравливает собак на крещеных людей; ведь заставлять собак преследовать, вместо зайца, всякую подлую тварь (vermin), — самый верный способ их испортить». Но надо обладать крайней близорукостью для того, чтобы между строк этого «комического» эпизода не прочесть страстного протеста автора в за-

щиту поправного достоинства людей, низводимых до уровня «подлых тварей».

В «Томе Джонсе» и «Амелии» Фильдинг показывает, что и на улицах английской столицы свобода и достоинство «подлых тварей» — рядовых английских граждан — подвергается не меньшим опасностям, чем в провинциальной помещичьей глуши. Если Том Джонс — не «джентльмен», или кажется не «джентльменом», то этого достаточно, чтобы шайка, нанятая его соперником, лордом Фелламаром, имела право среди белого дня схватить его на улице и «завербовать» матросом во флот как бродягу без определенных занятий. Если «джентльмен» Бузс беден и в отставке, то «благородный лорд», пытающийся соблазнить его жену, может смело преследовать грязными интригами и подвергать любым издевательствам и Бузса и его семью.

Таким образом, сама действительность, воспроизводимая Фильдингом, показывает, как слабы гарантии человеческих прав, предоставляемые «британской конституцией» со всеми ее «совершенствами» широким массам английского народа. Фильдинга мучат сомнения в практической действительности компромиссной политической «демократии» Англии. Как истый просветитель он ищет путей к подлинной эмансипации человеческой личности через морально-воспитательное воздействие на правительство и частных граждан средствами публицистики, литературы и искусства.

Вся деятельность Фильдинга проникнута борьбой за общественно-воспитательное достоинство литературы, борьбой за свободу печати, свободу театра, в которых он видел лучшее завоевание «славной революции».

На протяжении всего своего творчества он одушевлен горячей враждой ко всем сословным разграничениям. «Он хотел уничтожить все различия между людьми» (to knock down all distinction between men), — с ужасом говорил о нем правительственный поэт-лауреат Колли Сиббер. Его любимые герои — люди, вышедшие из «низов», тесно связанные с «простым» народом: лакей Джозеф Эндрьюс, Фанни — служанка с фермы, бедный деревенский священник Адамс, которого не пускают дальше кухни господского дома, безродный найденыш Том Джонс. Любовно, с величайшей теплотой и сочувствием изображает он «маленьких людей», остававшихся до него почти за пределами «большой» литературы. Трактирные служанки, деревенские корбейники, форейторы и солдаты впервые предстают перед читателем как настоящие люди — и даже больше того, как люди, более полноценные и человеческие, чем многие из их господ. Пассажиры почтовой кареты, услышавшие стоны Джозефа Эндрьюса, раздетого догола и до полусмерти избитого разбойниками, готовы бросить его на произвол судьбы в придорожной канаве: дама не может допустить присутствия в карете голого мужчи-

ны, а джентльмены отказываются поделиться с Джозефом своей одеждой, чтобы не запачкать ее кровью, струящейся из его ран.

«Более чем вероятно, что бедный Джозеф... должен был погибнуть, если бы фореитор (парнишка, которого впоследствии сослали за ограбление курятника) не снял с себя добровольно свой кафтан, бывший его единственным верхним одеянием, божась (за что пассажиры сделали ему замечание), что он «предпочитает всю жизнь ездить в одной рубашке, чем оставить своего ближнего в таком несчастном состоянии».

Бетти, служанка трактира, куда привозят больного Эндрьюса, заботливо ухаживает за ним, в то время, как ее хозяйева только и думают, как бы отделаться от этого нищего. Богатый кулак-священник Труллибер, свиньям которого живется гораздо лучше, чем его прихожанам, с бранью прогоняет своего собрата Адамса, осмелившегося попросить у него взаймы несколько шиллингов для уплаты долга в трактире; но бедняга-коробейник, отставной барабанщик ирландского полка, который случайно повстречал Адамса и услышал о его беде, отдает ему свои последние деньги. «Таким образом, — заключает Фильдинг, — эти бедняки, не сумевшие вызвать к себе сострадания со стороны богатства и благочестия, были в конце концов вызволены из беды благодаря человеколюбию бедного коробейника. Я предоставляю своему читателю сделать из этого случая какие угодно выводы». Выводы, которые делает «из этого случая» сам Фильдинг, вполне очевидны. Примеры, приведенные нами из «Приключений Джозефа Эндрьюса», могли бы быть продолжены целым рядом аналогичных эпизодов из других романов Фильдинга. Вспомним Партриджа, оруженосца Тома Джонса, служащего ему верой и правдой во всех его скитаниях, хотя его преданность и не свободна, быть может, от некоторой доли корыстного расчета (так же, как не вполне свободно от чувственной заинтересованности и сердоболые служанки Бетти, ухаживавшей за Джозефом Эндрьюсом). Вспомним скромную квартирную хозяйку м-сс Миллер, добрую женщину, болеющую душой за Тома Джонса как за собственного сына. Вспомним сержанта Аткинсона, крестьянского сына, чья робкая любовь к Амелии оказывается неизмеримо глубже, чище и бескорыстнее, чем чувства всех ее высокопоставленных поклонников из «большого света».

Не щадя сатирических красок для изображения пороков господствующих классов (от лицемерной жадности Блайфила до наглого сластолюбия «благородного лорда» в «Амелии») Фильдинг охотно извиняет пороки в представителях народных «низов», оправдывая их воспитанием и положением. Черный Джордж и Блайфил одинаково нечестны по отношению к Тому Джонсу. Формально, вина Черного Джорджа может показаться даже более ощутимой и весомой: он присваивает себе чужой бумажник

с пятьюстами фунтов, в то время как Блайфил повинен лишь в умолчании и искажении фактов. А между тем ни один читатель «Истории Тома Джонса» не усомнится, вероятно, в том, что Черный Джордж, несмотря на свое преступление, неизмеримо более человечен, чем Блайфил; да к тому же Фильдинг постарался рассеять последние возможные сомнения на этот счет, заставив самого Тома Джонса найти оправдание проступку своего прежнего приятеля.

К Молли Сигрим, при всей ее грубости и лживости, Фильдинг относится с гораздо бóльшим сочувствием, чем к великосветской развратнице леди Белластон. В «Джозефе Эндрьюсе», издеваясь над сластолюбивыми планами леди Буби, он очень снисходительно говорит о грешках трактирной служанки Бетти, извиняя их и ее положением и особенностями ее характера.

Даже профессиональная проститутка мисс Мэтьюз («Амелия») — существо, от которого с отвращением, как от исчадия ада, отвернулся бы Ричардсон, — показана Фильдингом как настоящий человек, доступный живому чувству и способный на великодушные поступки. История мисс Мэтьюз, которую она рассказывает своему бывшему знакомому капитану Бузсу, при всех ее длиннотах, свидетельствует о реализме автора «Амелии», стремившегося правдиво показать причины, приведшие к «падению» его героини.

Всем памятна, наконец, история грабителя, напавшего на Тома Джонса по пути в Лондон. С истинно просветительской гуманностью и широтой мысли Фильдинг показывает в этом замечательном эпизоде своего романа, как объективные обстоятельства вынудили честного человека и доброго семьянина пойти на преступление, чтобы спасти от голодной смерти жену и детей. Если автор не возлагает на общество всей ответственности за преступность, то во всяком случае он стремится всем своим творчеством реабилитировать человеческую природу от обвинений в исконной первородной испорченности и склонности к греху. «Человек добр», — этот девиз, общий всему Просвещению, — вполне понятен и созвучен Фильдингу.

Однако все эти общие черты, характеризующие Фильдинга — просветителя, демократа и гуманиста, — недостаточно объясняют, чем типично его творчество для английского Просвещения. Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к истории просветительского движения в буржуазной Англии XVIII в.

* * *

Родина классического развития капитализма, Англия, созрела для буржуазной революции значительно раньше подавляющего

большинства европейских стран. Если, по выражению Энгельса, «первый акт борьбы» европейской буржуазии с феодальным дворянством «был сыгран в Германии: так называемая реформация», то местом действия второго акта борьбы уже в XVII в. оказалась Англия. К концу XVII в. боевой период революционной деятельности английской буржуазии, вершиной которого была руководимая Кромвелем революция 1648 г., остался уже далеко позади. Английская буржуазия распространилась со своей революционной молодостью и, заключив компромисс с земельной аристократией, приобрела экономические свободы ценою прав политического первородства.

«Замечательный период английской истории, который филистеры окрестили «великим бунтом», и следующие за ним битвы, завершаются сравнительно незначительным событием 1689 г., которое либеральные историки называют «славной революцией»... С этого времени буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующих классов Англии. Вместе с ними она была заинтересована в подавлении огромных трудящихся масс народа... Короче говоря, английский буржуа с этого времени стал соучастником в подавлении «низших сословий» — огромной производящей народной массы, — и одним из применявшихся при этом средств было влияние религии» (Энгельс)¹.

«Во Франции XVIII века, в Германии XIX столетия философская революция служила введением к политическому перевороту»². Для истории английского Просвещения характерно обратное. Английская буржуазия XVIII в. вела свои решающие революционные бои еще под религиозным знаменем кальвинизма. Выработка самостоятельной «светской» буржуазной идеологии не только не предшествовала политическому компромиссу 1689 г., но, напротив, осуществилась лишь на его основе.

Это обстоятельство наложило отпечаток на все развитие английского Просвещения. Внутренняя двойственность, присущая вообще просветительству, проявляется в английском Просвещении XVIII в. с особенной наглядностью.

С одной стороны, раннее развитие и укрепление буржуазных отношений в Англии создавало все условия для быстрого развития буржуазной философии, науки и искусства. Но, с другой стороны, именно это же самое историческое обстоятельство ограничивало размах английского буржуазного Просвещения. На долю Англии XVIII в. выпала двойственная роль своеобразного рассадника идей, которые, вырастая из английских семян, могли,

¹ Карл Маркс. Избр. произведения, т. I, стр. 369—370, Политиздат, 1940.

² Маркс и Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 635.

однако, полностью развиться и расцвести лишь на накаленной предреволюционной почве континента.

«И Беркли и Дидро вышли из Локка»¹. Это замечание Ленина подытоживает в одной фразе всю внутреннюю двойственность английского буржуазного Просвещения XVIII в. и всю противоречивость его исторических судеб. Культ Разума, сыгравший, при всей его ограниченности и иллюзорности, столь выдающуюся революционную роль в философии французских просветителей-материалистов, в послереволюционной Англии с самого начала оказывается половинчатым и компромиссным. Уже для Локка, основоположника и наиболее материалистического представителя философии английского Просвещения, «голос разума» представляется лишь особой формой божественного откровения.

Самое понимание Локком «опыта» — стержневого понятия всей его философии — страдает крайней дуалистичностью. Объявляя как «внешние чувственные объекты», так и «внутренние действия нашей души» двумя равноправными источниками знания², Локк отрывает тем самым вопрос об ощущении как источнике нашего познания от вопроса о реальности этих «внешних чувственных объектов», страданиями или слепками которых служат наши ощущения. Сомнение в познаваемости действительных закономерностей внешнего мира (вспомним локковское разграничение первичных и вторичных качеств), в суверенности человеческого разума, независимого от «божественного откровения», в объективной безграничности человеческого познания, разъедает, как ржавчина, материалистическую философию Локка. У большинства его английских учеников и продолжателей это сомнение гипертрофируется, превращается в отрицательную уверенность, становящуюся в той или иной форме — будь то субъективный идеализм Беркли или агностицизм Юма — основой их философского мировоззрения.

«Исходя из ощущений, — пишет Ленин, — можно идти по линии субъективизма, приводящей к солипсизму («тела суть комплексы или комбинации ощущений»), и можно идти по линии объективизма, приводящей к материализму (ощущения суть образы тел, внешнего мира)»³.

Французские материалисты XVIII в., — Дидро, Гольбах, Гельвеций, — в своем истолковании и развитии сенсуалистических посылок философии Локка пошли по второму пути. Английское Просвещение XVIII в. (в лице своих главных представителей) в силу компромиссности своей социально-исторической природы,

¹ Ленин, Соч., т. XIII, стр. 103.

² Локк Джон. Опыт о человеческом разуме, стр. 80, М., 1898.

³ Ленин, Соч., т. XIII, стр. 103.

избрало первый путь. Правда, английская философия этого периода знает таких философов-материалистов, как Коллинз, Толанд, как позднее атеист Годвин; но не эти имена служат вехами столбовой дороги английского Просвещения.

Мировоззрение Фильдинга в разрешении основных вопросов соотношения бытия и мышления в общем, напротив, довольно точно соответствуют направлению этой столбовой дороги английского Просвещения. Если диапазон философской эволюции такого типичного представителя французского зрелого Просвещения, как Дидро, определяется расстоянием от деизма до последовательного атеизма, то гораздо более узкий диапазон мировоззренческих колебаний Фильдинга измеряется небольшим расстоянием, отделяющим деизм от ортодоксального англиканизма. Нельзя отрицать относительного свободомыслия Фильдинга, но было бы еще более ошибочно преувеличивать его размеры.

В сочинениях Фильдинга, — особенно в более ранних произведениях, — можно найти немало отголосков деизма, расходящихся с официальной ортодоксией англиканской церкви. В замечательном сатирическом диалоге заключенного в тюрьму Джонатана Уайльда с ньюгетским тюремным священником Фильдинг блестяще высмеивает пустоту обычных религиозных увещаний, угрожающих грешникам загробными карами и адским огнем:

Священник... все... атеисты... деисты... циниане... повешены... сожжены... изжарены... кипящем масле... дьяв... его присп.: адский огонь.: вечное проклятие.

Джонатан. Вы... меня... с ума свести от страха... Если бы я поверил всему, что вы говорите, я умер бы, конечно, с невыразимым ужасом.

Священник. Предаваться отчаянию греховно...»

Чтобы дать представление об иронии, с какою изображает Фильдинг этого представителя церковной ортодоксии, следует добавить, что ньюгетский Савонарола заканчивает свою грозную проповедь совместной попойкой с увещиваемым им грешником.

В «Джонатане Уайльде» так же, как и в «Джозефе Эндрьюсе», Фильдинг почти по-деистически противопоставляет добродетель официальной чистоте вероисповедания. Добрый турок спасется, хотя он и не исповедует христианства, утверждает добродетельный Томас Хартфри, навлекая на себя анафему со стороны того же ньюгетского священника. Ему вторит пастор Адамс («Приключения Джозефа Эндрьюса»). «Могут ли люди нанести большее оскорбление чести бога, чем вообразив, что премудрое существо скажет впоследствии добрым и добродетельным: «Несмотря на чистоту твоей жизни, несмотря на постоянные правила добродетели и добра, которыми ты руководствовался на земле, все же поскольку ты не во все веровал истинно ортодок-

сальным образом, недостаточность твоей веры обрекает тебя на осуждение»? А с другой стороны, что может оказать более вредное влияние на общество, чем представление, будто лучшим оправданием злодея в день последнего суда станет: «Господи, правда, я никогда не подчинялся ни одной из твоих заповедей, но все же не наказывай меня, потому что я верую в каждую из них».

Однако, как мы видим, вся эта критика нетерпимой церковной ортодоксии не выходит за пределы самой церкви. Как бы ни был чувствителен деистический «душок» в фильдинговской аргументации в защиту веротерпимости и превосходства активной добродетели над пассивной верой, он нигде не позволяет себе ни малейшего сомнения ни в истинности откровения, ни в необходимости существования церкви.

Среди сатирических образов, созданных Фильдингом, выделяются отвратительные выжиги и лицемеры в поповских рясах: вышеописанный ньюгетский тюремный священник («Джонатан Уайльд»); ханжа Барнабас, кулак Труллибер, гораздо больше думающий о своих свиньях, чем о своих прихожанах («Джозеф Эндрьюс»); наконец, знаменитый Тваком, памятный всем, кто читал «Историю Тома Джонса». Фильдинг заботится, однако, о том, чтобы уравновесить чашки весов: Барнабасам и Труллиберам противостоят добрый Адамс, сохраняющий известное величие даже в самых комических своих злоключениях («Джозеф Эндрьюс»), и еще более безупречный доктор Гаррисон в «Амелии». Глупому и лицемерному попу Твакому противостоит столь же глупый и лицемерный «вольнодумец» Сквейр; отталкиваясь от ханжеской церковной ортодоксии Твакома, Фильдинг как бы спешит показать, что он столь же чужд и деистическому свободомыслию Сквейра. С точки зрения автора «Тома Джонса», действительная истина лежит, очевидно, где-то посередине, на перепутье между сквейровской «извечной гармонией вещей» и твакомовским велением божественной благодати.

Небольшой эпизод из автобиографии м-ра Уильсона («Приключения Джозефа Эндрьюса»), относящийся к истории его знакомства с кружком материалистов, лучше всего поможет выяснить точку зрения Фильдинга на взаимоотношение религии и человеческого разума.

«Эти джентльмены, — повествует Уильсон о друзьях своей молодости, — были погружены в поиски истины, в погоне за которой они отбрасывали все предрассудки воспитания и руководствовались исключительно непогрешимыми указаниями человеческого разума. Этот великий руководитель, доказав им ложность того весьма древнего, но простого положения, что на свете есть такое существо как бог, помог им установить вместо него известные принципы добродетели (rule of right), руководствуясь которыми все они достигли величайшей чистоты нравственности... Я начал теперь считать себя

существом более высокого порядка, чем я когда-либо ранее думал; и, действительно, не находя в своей природе ничего, что противоречило бы этим правилам добродетели, я был тем более очарован ими. Я относился с величайшим презрением ко всем людям, нуждавшимся, для того чтобы следовать по пути добродетели, в других доводах, кроме ее внутренней красоты и совершенства, и держался такого высокого мнения о моих друзьях, с точки зрения их нравственности, что готов был бы доверить им все самое близкое и дорогое для меня. В то время как я был погружен в этот восхитительный сон, один за другим произошли два-три случая, сперва чрезвычайно удивившие меня, — ибо один из наших величайших философов, или поборников добродетели скрылся от нас, захватив с собою жену одного из своих ближайших друзей. Вслед за тем, другой член этого же общества покинул наш кружок, позабыв рассчитаться со своими поручителями. Третий взял у меня без расписки некоторую сумму денег, а когда я попросил его вернуть мне долг, категорически отрицал свое обязательство. Все эти поступки, столь мало соответствовавшие нашим золотым правилам, заставили меня усомниться в их непогрешимости; но когда я поделился своими соображениями с одним из членов кружка, он ответил: «На свете нет ничего, что было бы само по себе абсолютно хорошо или плохо; отдельные поступки считаются плохими или хорошими, смотря по обстоятельствам, или смотря по тому, кто их совершает. Возможно, что человек, бежавший с женой своего ближнего, наделен прекрасными задатками, но лишь поддался натиску неукротимой страсти и может в других отношениях остаться весьма достойным членом общества...» и он прибавил многое другое, что вызвало во мне тогда такое отвращение, что я в тот же вечер распростился с этим кружком и никогда больше в него не возвращался».

Провозглашая «человеческую природу» единственно достойным предметом художественного изображения, изгоняя из литературы всякое проявление потусторонних, сверхъестественных сил, утверждая своим творчеством суверенность реального чувственного человека, Фильдинг, как мы видим, подобно Локку, останавливается на полдороге, не решаясь признать суверенности человеческого разума, независимого от откровения и божественного промысла. Компромиссная двойственность английского Просвещения с величайшей яркостью проявляется в этой позиции Фильдинга.

Передовые мыслители французского Просвещения — французские материалисты XVIII в. — стремились построить здание морали на материалистическом фундаменте правильно понятого личного интереса.

«Разумный человек чувствует, что в его интересах быть добродетельным. Добродетель есть лишь искусство сделаться самому счастливым вследствие благоденствия других. Такова истинная основа всякой морали», — писал французский автор «Истинного смысла системы природы». Английский просветитель Фильдинг отвергает это материалистическое учение о морали за его несовместимость с христианской религией и принципом бессмертия души.

«Существуют писатели, — пишет он в одной из вводных глав «Тома Джонса», — по учению которых добродетель — верный

путь к счастью... на этом свете. Весьма здравая и успокоительная доктрина, против которой мы можем выдвинуть лишь одно возражение, а именно, что она неверна... На протяжении нашего жизненного пути нам приходилось видеть столько исключений из этого правила, что мы предпочитаем оспаривать учение, на котором оно основывается, — учение, которое мы считаем нехристианским, ложным и ниспровергающим один из благороднейших доводов, какие может привести разум в пользу веры в бессмертие».

Как бы ни была велика пропасть, отделявшая мыслителя и художника Фильдинга от рядового английского буржуа, мануфактурщика или купца XVIII в., открывшего в религии «средство для того, чтобы обрабатывать сознание своих естественных подданных и делать их послушными приказам хозяев, которых поставил над ними неисповедимый промысел божий»,¹ — их аргументация в этом вопросе оказывается одинаковой. В устах автора «Приключений Джозефа Эндрюса» и «Истории Тома Джонса», страстного борца с филистерским буржуазным лицемерием и ханжеством, мы встречаем, как видно, те же сомнительные аргументы о неизбежной безнравственности атеистов и т. п., какие уже столько веков имеют хождение среди добропорядочных литературных и внелитературных лавочников. Устами Горного отшельника («История Тома Джонса») Фильдинг провозглашает примат религии над философией:

«Правда, философия делает нас более мудрыми, но христианство делает нас лучшими людьми. Философия возвышает и закаляет душу, христианство смягчает и укрощает ее. Первая делает нас предметом удивления людей, второе — предметом божественной любви. Одна обеспечивает нам временное, другое — вечное счастье...».

Даже самый просвещенный разум, таким образом, оказывается недостаточным и бессильным без поддержки религии. Самым действительным нравственным утешением для заключенного в тюрьму Томаса Хартфри («История Джонатана Уайльда») служит не простое сознание собственной невинности, но уверенность в существовании «верховного существа» и загробного мира. В «Амелии» капитан Бузс, по воле автора, убеждается на собственном печальном опыте в ложности материалистического представления о человеке как о комплексе страстей и в спасительности веры в божественное откровение.

В 1749 г. в «Обращении к суду присяжных» Фильдинг — вестминстерский мировой судья — перечисляя преступления, с которыми следует в особенности бороться английскому суду, отмечает как наиболее общественно-опасные «все преступления,

¹ Карл Маркс. Избр. произведения, т. I, стр. 369, Политиздат, 1940.

направленные непосредственно против божественного существа, ибо хотя каждое преступление включает в себе известную степень греха и может потому рассматриваться как преступление против всевышнего, однако, существуют преступления, более прямо направленные против его чести, и наказуемые, как таковые, земными законами... Мудрость... закона сделала подсудными всяческие соблазнительные и презрительные высказывания, направленные против нашей святой религии»¹.

Было бы, конечно, нетрудно, на основании всего вышеизложенного, поставить последние точки над *i*, зачислить Фильдинга в разряд религиозных моралистов, пролить слезу над его буржуазно-религиозной ограниченностью, да процитировать напоследок Теккерея, не без иронии подчеркивавшего, что Фильдинг «особенно громогласно и, надо полагать, действительно искренно исповедывал свои религиозные убеждения, сражался со свободомыслящими и побивал камнями воображаемых атеистов... и с жаром провозглашал ура в честь Церкви и Государства».

В действительности, однако, дело обстоит гораздо сложнее. Творчество Фильдинга-писателя, автора «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса», неизмеримо шире религиозно-политического кругозора вестминстерского мирового судьи, добропорядочного гражданина ганноверской Англии XVIII в.

Если ограничиваться одними поверхностными данными «официальных» философско-публицистических высказываний Фильдинга, можно, как мы уже видели, притти к выводу, что вопрос о суверенности или несуверенности человеческой природы уже очень рано «снимается» в его творчестве, разрешаясь в соответствии с традиционно христианским воззрением на человека как на грешника, непрестанно нуждающегося в спасительной узде божественной благодати. Между тем, в действительности, эта кардинальная проблема всего Просвещения не только не «снята» для творчества Фильдинга, но, напротив, приобретает с годами все большее и большее значение, и выдвигается на первый план в его лучшем и самом зрелом произведении — «Истории Тома Джонса» — шедевре всей английской литературы XVIII в. Спор двух шутов — «вольнодумца» Сквейра и попа Твакома — оказывается лишь небольшой интродукцией к центральной теме романа — поединку Блайфила — Джонса, в котором разрешается ведущая проблема просветительской философии, — проблема добра и зла как атрибутов человеческой природы. В пестрых узорах художественной ткани «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса» скрывается попытка разрешения узловых вопросов просветительской морали.

¹ Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 719.

* * *

Моралистическая окраска, столь характерная вообще для просветительской идеологии, нигде не была выражена так ярко, как в английском буржуазном Просвещении. Эта особенность английского Просвещения обусловлена как особым характером английской буржуазной революции, так и специфическими путями послереволюционного буржуазного развития Англии.

Во Франции XVIII в. философская эмансипация была лишь прелюдией к политическому перевороту. Как бы ни были велики внутренние различия между отдельными французскими буржуазными просветителями XVIII в., все они, от Вольтера до Руссо, выполняли общую объективно-историческую функцию идеологической подготовки политической буржуазной революции. Подобно своим английским предшественникам и современникам, французские просветители исходят в своих философских и художественных построениях из общепросветительского представления «естественного человека», но лишь для того, чтобы возвысить этого рядового индивида третьего сословия — до уровня «гражданина», политического бойца. Чем больше накаляется с годами политическая атмосфера предреволюционной Франции, тем отчетливее выступают на поверхность эти гражданские черты французского Просвещения. Конфликт личного чувства с общественным долгом, заканчивающийся победой «гражданина» над «естественным человеком», становится центральной темой французского просветительского искусства и просветительской эстетики.

Отличительной чертой английской буржуазной революции XVII в., напротив, был ее экономический характер. Ценою политического компромисса английский буржуа купил себе экономическую свободу и независимость. «Политические *spolia opima* — должности, синекуры, высокие оклады — доставались на долю знатных родов земельного дворянства с условием: в достаточной мере соблюдать экономические интересы финансового, промышленного и торгового среднего класса»¹.

Обратная сторона буржуазного Просвещения, его классовая изнанка, обнаружилась в Англии гораздо раньше, чем в какой-либо европейской стране. Говоря об ограниченности буржуазной «свободы человеческой личности», Маркс указывал, что достигаемая в результате буржуазно-демократических революций «политическая эмансипация есть сведение человека, с одной стороны, к члену гражданского общества, к эгоистическому, независимому индивиду, с другой — к политическому гражданину, к моральной личности»². Француз-

¹ Карл Маркс. Избр. произведения, т. I, стр. 369, Политиздат, 1940.

² Маркс и Энгельс. Соч., т. I, стр. 377—378.

ские просветители XVIII в. могли лишь смутно предвидеть (гениальным памятником этого исторического предвидения остался «Племянник Рамо») появление эгоистического буржуазного индивида из-под прекрасной маски политического гражданина. В «просвещенной» Англии это «превращение» просветительского «естественного человека» стало действительностью уже с начала XVIII в.

Несмотря на старания Аддисона, Попа и других, центральной фигурой английской просветительской литературы оказываются не гражданские образы Катонов и Брутов, а Робинзон Крузо, умеющий даже на необитаемом острове воспроизвести экономические отношения буржуазного общества. И действительно, ведущим жанром этой литературы становится не гражданская классическая трагедия, и даже не «серьезный» жанр семейной драмы, а реалистический бытовой роман, повествующий о судьбах «независимого индивида» буржуазного общества.

Компромисс 1689 г., надолго установив политическое равновесие английской буржуазии, обратил все ее внимание на практические вопросы экономической жизни. Именно к этому периоду английской истории относится происхождение как пресловутого англо-саксонского практицизма (даже у «беззаботного» Фильдинга встречаются рассуждения на тему: «время—деньги»)¹, так и английской «нелюбви к теории», по выражению Ленина. Наука политической экономии — вот высшее достижение английской буржуазии в сфере духовной деятельности.

Любопытно, что Адам Смит, основатель английской классической политэкономии, совмещал в своем лице экономиста и теоретика морали. Знаменитому исследованию о происхождении «Богатства народов» предшествовала работа Смита о «Теории нравственных чувств» (*The Theory of Moral Sentiments*). Это сочетание политической экономии с теорией нравственности весьма типично для идеологии английского буржуазного Просвещения. С точки зрения английского буржуа XVIII в., этика несла в области философии те же функции, какие несла его собственная экономическая деятельность в сфере общественной жизни страны; она представляла и должна была представлять собой нечто практическое *par excellence*. Уже Локк в своей классификации наук выдвинул этику на первое место в разряде всех «практических» наук (*practica*) вообще. У Шефтсбери, Хэтчесона, Юма, Бентама «практические» проблемы этики становятся едва ли не ведущими проблемами философии. Вместо серьезного обсуждения вопросов гносеологии, Шефтсбери в своих «*Miscellanies*», ограничившись несколькими насмешливыми замечаниями по поводу декартовского «*cogito, ergo sum*» заявляет, что, поскольку

¹ Fielding. *Complete Works*, ed. by Roscoe, pp. 764—765.

речь идет о нем лично, он «готов принять на веру факт своего существования»¹, а в следующей главе, переходя к обсуждению этических проблем, спешит извиниться перед читателем, что так долго занимал его внимание «этими пустыми областями и тенями философии», т. е. общими вопросами онтологии и гносеологии. Впрочем, прибавляет он,

«...тому кто хочет философствовать с пользой, до некоторой степени необходимо ознакомиться с этой частью философии (т. е. онтологией и гносеологией. — А. Е.) настолько, чтобы убедиться в том, что из нее нельзя извлечь никакого познания или мудрости»².

Будущий агностицизм Юма, как мы видим, уже вступает здесь в свои права.

Этот примат этики в идеологии английского Просвещения имел двойное значение. С одной стороны, выдвигая этику на первый план в философии, английские буржуазные мыслители, — все больше склонявшиеся к агностицизму, если не к ортодоксальной религиозности, — получали возможность обходить молчанием острые углы «чисто спекулятивной», «умозрительной философии», как называют они теперь всякое учение о познании и о бытии. Этика большинства английских просветителей XVIII в. прекрасно уживается с божественным откровением священного писания. А с другой стороны, с точки зрения большинства представителей английского Просвещения, именно она, эта «практическая» этика, была призвана довести до конца дело «славной революции», устранить оставленные ею социальные изъяны. В то время как центральным пунктом этических систем французских просветителей-материалистов, подобных Гельвецию, было изменение человеческой природы посредством революционного изменения окружающих человека обстоятельств и общественной среды, английские просветители XVIII в., от Шефтсбери до Бентама, надеялись добиться изменения обстоятельств и среды через нравственную природу частных индивидов. Для английской буржуазной этики XVIII в. чрезвычайно типичен этот частный ее характер. Подобно тому, как исходным пунктом классической английской политэкономии был «единичный и обособленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо»³, отправной точкой всех этических построений английских буржуазных просветителей оказывается априорная «нравственная природа» отдельного частного индивида. Типично английская, — хотя в той или иной мере характерная для всего Просвещения, — просветительская робинзонада царит в этике так

¹ Shaftesbury. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, etc., vol. II, pp. 275—276. Ed. by Robertson, London, 1900.

² Ibid., p. 286.

³ Маркс. К критике политической экономии, стр. 9, Партиздат, 1935.

же, как в литературе и в политической экономии буржуазной Англии XVIII в. Общество в целом мыслится английскими буржуазными моралистами этого периода в лучшем случае как простая арифметическая сумма отдельных независимых индивидов, а общественное благо, следовательно, как сумма удовлетворенных частных интересов этих независимых индивидов. Частный интерес становится рычагом общественной морали, а само учение о нравственности, по выражению Бентама, — особой «моральной арифметикой».

В учении Бентама, классически типичном для английского просвещения, эта фетишизация частного интереса приобретает кристаллически законченное выражение. В «Деонтологии», как и в более ранних «Основаниях нравственности и законодательства», Бентам развивает целую систему моральной бухгалтерии, рассуждая как истый экономист о принципах составления «баланса счастья»¹, восхваляя «истинную экономию наслаждения»² и объясняя происхождение порока... «ложной моральной арифметикой»³.

Эгоистическая сущность буржуазной морали не только не вуалируется, но, напротив, возводится здесь в абсолют.

Принесение частного интереса в жертву общественному долгу (источник гражданского пафоса предреволюционной просветительской литературы Франции и Германии), с точки зрения Бентама, не только невозможно, но даже и нежелательно: «оно не может иметь места в действительности, а если бы оно могло его иметь, оно не способствовало бы счастью человечества»⁴. Более того, Бентам настолько «последователен» в своей теории частного интереса, что отрицает даже возможность совершения простого незаинтересованного доброго дела: «Не воображайте, что люди пошевельнут мизинцем, чтобы помочь вам, если им не будут очевидны преимущества, которые они извлекут из этого поступка»⁵.

Метафизическая ограниченность «простого здравого смысла» повсюду входила в той или иной мере неизбежной составной частью в «разум» буржуазных просветителей. Но на подъеме своей революционной борьбы с феодализмом, требовавшей такой смелости мысли и действий, дисциплины и самопожертвования, лучшие представители континентального просвещения были далеки от отождествления Разума — светоча истины, источника человеческого прогресса, с простым буржуазным благоразу-

¹ Bentham. Deontology, Vol. I, p. 23. Ed. by John Bowring. London-Edinburgh, 1834.

² Ibid., p. 34.

³ Ibid., p. 131.

⁴ Ibid., p. 11.

⁵ Ibid., vol. II, p. 123.

нием. Говоря словами Гельвеция, они понимали, что в истории «каждого народа есть моменты, когда слово «благоразумный» является синонимом слова «подлый»¹. В идеологии английских просветителей XVIII в. этот общечеловеческий просветительский Разум, напротив, очень рано оборачивается своею прозаической изнанкой буржуазного благоразумия. Именно к этому благоразумию (*prudence*) апеллирует на каждом шагу Бентам, видя в нем единственно возможную прочную основу всякой добродетели (по его определению, добродетель представляет собою сочетание благоразумия с «действенным милосердием» (*effective benevolence*). Теория «гармонии и совпадения долга и личного интереса, добродетели и счастья, благоразумия и милосердия» (развернутый подзаголовок «Деонтологии») объективно представляет собою не что иное, как апологию буржуазных отношений.

Мы сознательно, не боясь возможного упрека в анахронизме, остановились на этической теории Бентама (1748—1832), ибо в философии этого просветителя-либерала выразились в законченном виде типические тенденции, общие в большей или меньшей степени всему основному направлению буржуазного Просвещения Англии: его политическая компромиссность, трезвый практицизм,—чтобы не сказать «делячество»,—и индивидуалистическая складка.

Но как ни типична для всей истории английской буржуазной этики XVIII в. эта «моральная бухгалтерия» эгоистического частного интереса, впоследствии законченно разработанная Бентамом, она вызывает «поправки» и возражения со стороны представителей различных вариантов просветительской мысли уже на самой заре английского Просвещения. Эти «поправки» многообразны, порою прямо противоречивы. Одни философы смело ставят точку над *i*, провозглашают эгоистическую борьбу частных интересов неотъемлемой основой цивилизованного (т. е. буржуазного) общества и отказываются от применения высоко-моральных» понятий «долга», «добродетели» и пр. к практическому поведению буржуазного индивида. Такова концепция Мандевилля, автора знаменитой «Басни о пчелах», высоко оцененной впоследствии Марксом. Другие — и среди них первое место принадлежит Шефтсбери — пытаются сохранить за «бухгалтерией частного интереса» характер «высокой моральности» путем специфически идеального истолкования понятия «частного интереса». По Шефтсбери, этот интерес заключается в стремлении к альтруистическому наслаждению добродетелью ради нее самой. (родственных плутовскому роману) — отправлялись обычно от того, чтобы вступить в сколько-нибудь резко выраженную оппозицию буржуазному порядку; оба, каждый на свой лад, вполне

¹ Helvétius. Oeuvres complètes, t. VII, p. XII, P., 1795.

мирились с ним. Но и мандевиллевская, и шефтсберианская своеобразная трактовка основных проблем буржуазной морали заключали в себе различные возможности, допускали различные истолкования. С Мандевиллем по-разному перекликаются и Дефо, — спокойно и трезво изображающий эгоистическую практику буржуазной жизни, — и гневный сатирик буржуазной цивилизации Свифт. К Шефтсбери по-разному восходят и творчество Ричардсона и произведения позднейших сентименталистов.

Фильдинг-романист отдает дань обоим философско-этическим концепциям. Черты «мандевиллизма» и «шефтсберианства» как бы переплетаются в его творчестве. Во многом следуя за автором «Басни о пчелах», в трезвом понимании материально-земных стимулов человеческого поведения и в тяготении к реализму «голландского» типа, он склонен как бы «исправлять» Бернарда Мандевилля лордом Шефтсбери, заимствуя у последнего не только его общий «оптимизм», но и специфически шефтсберианское обращение от рассудка к доброму сердцу. Фильдинговское творчество в этом смысле далеко не однородно. Оно проходит существенно различные этапы. И судя о нем, как это слишком часто делают, лишь по классическим «комическим эпопеям» («Джозеф Эндрьюс», «Том Джонс»), нельзя составить полного представления обо всей сложности развития писателя и о действительном диапазоне его реализма.

В широком смысле слова все творчество Фильдинга, начиная с лучших его пьес и кончая «Амелией», едино по своему ярко выраженному разоблачительному характеру. Известный ленинский термин «срывание масок» применим к нему полностью, без натяжек. Не довольствуясь внешней видимостью людей и событий, он стремится проникнуть в их внутреннюю сущность, скрытую от поверхностного наблюдателя.

В раннем «Опыте о познании человеческих характеров» (опубликованном в «Miscellanies» в 1743 г.) Фильдинг сравнивает весь мир с огромным маскарадом; почти на всех его участниках маски и личины, а немногочисленные незамаскированные люди вызывают всеобщее удивление и насмешки.

«Но как бы ни было хитроумно маскарадное переодевание человека, как бы ни расходилось оно с его возрастом, положением и обстоятельствами, однако, при более близком рассмотрении, ему весьма редко удастся избежать разоблачения со стороны внимательного наблюдателя; ибо природа, неохотно подчиняясь обману, непрестанно стремится выглянуть наружу и показать себя из-под маски, и личина кардинала, монаха или судьи не может надолго скрыть пьяницу, игрока или распутника»¹.

Но самые методы «срывания масок», которыми пользуется Фильдинг в сатирических пьесах, подобных «Пасквину» и «Исто-

¹ Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 644.

рическому календарю» или в «Джонатане Уайльде Великом», с одной стороны, и в «комических эпопеях» — с другой, оказываются по существу различными.

Среди многочисленных произведений Фильдинга — предшествовавших созданию «комических эпопей», — комедий, эссе и повестей — «История Джонатана Уайльда Великого»¹ по праву заслуживает особого внимания.

* * *

Имя Джонатана Уайльда, ничего не говорящее теперешнему читателю, впервые берущему в руки повесть Фильдинга, было прекрасно известно его современникам в первой половине XVIII в. Многие из них присутствовали на публичной казни действительного Джонатана Уайльда, повешенного в мае 1721 г.; в течение последующих десятилетий вокруг его имени выросла целая литература (одно из его жизнеописаний принадлежит Даниэлю Дефо).

Джонатан Уайльд никак не принадлежал к числу «благородных» разбойников, и его преступления не имели ни малейшего романического оттенка. Будучи главарем бандитской шайки, он не принимал личного участия в совершавшихся грабежах, ограничиваясь их подготовкой, сбытом краденого, и время от времени выдавая правительству за денежное вознаграждение ставших ему неудобными членов банды. По свидетельству современников, лица, не посвященные в закулисную деятельность Уайльда, в течение многих лет видели в нем мирного, честного и богобоязненного буржуа. Именно это сочетание преступности, принявшей респектабельно-бюргерскую форму, с лицемерием и подлостью должно было привлечь к фигуре Уайльда внимание Фильдинга.

Сохраняя основные линии действительной биографии Уайльда, Фильдинг, однако, меньше всего заботится о фактической точности и аутентичности своего изложения. Это коренное отличие художественного метода Фильдинга от метода Дефо сказывается уже в «Джонатане Уайльде», несмотря на его реальную биографическую канву, так же ярко, как впоследствии в «Томе Джонсе». В то время как Дефо стремится окружить читателя атмосферой исторически точного документа, Фильдинг смело приносит права документатора-биографа в жертву правам художника. История Джонатана Уайльда интересна для

¹ Формально «История Джонатана Уайльда» появилась позже «Приключений Джозефа Эндрюса» (1742), будучи впервые опубликована в изданном Фильдингом по подписке в 1743 г. сборнике «Miscellanies». Есть, однако, все основания думать, что эта повесть была написана, или, во всяком случае, начерно набросана Фильдингом раньше, приблизительно в 1740—1741 гг.

него не действительными фактическими деталями, многие из которых он произвольно изменяет или опускает. Она представляет для него интерес лишь как удачная внешняя оболочка широко задуманной сатиры на всю политическую жизнь современного ему общества.

По замыслу Фильдинга, «Джонатан Уайльд» менее всего является плутовским романом или уголовной биографией. В сущности, он даже дальше от жанра плутовского романа, чем «Джозеф Эндрьюс» или «Том Джонс».

Плутовский роман как жанр был прежде всего романом частной жизни. Формула «индивид versus общественный хаос», типичная в той или иной степени для всей истории буржуазного романа, нигде не проявлялась в такой непосредственной наглядной форме, как на заре его развития, в произведениях, подобных «Ласарильо с Тормеса» или «Гусману де Альфараче». В противовес понятиям аристократической чести и политического долга, с которыми выступала литература классицизма, плутовской роман повествовал о частных судьбах людей, для которых не существует иного долга и чести, кроме частного эгоистического интереса. Пропасть, отделяющая «Тома Джонса» от «Ласарильо с Тормеса» или «Гусмана де Альфараче», — даже от лесежеского «Жиль Бласа», — представляется огромной. Но как бы она ни была велика, в действительности она все же не больше, чем расстояние, отделяющее наивно-хищнический частный интерес авантюриста — «пикаро» от «просвещенного» частного интереса Шефтсбери и Бентама, — того самого частного интереса, который по своей природе не может в конечном счете не совпасть с истинной добродетелью. Будучи первыми реалистическими романами нового времени, «Джозеф Эндрьюс» и даже «Том Джонс» являются в то же время последними произведениями плутовского жанра. С «Джонатаном Уайльдом» дело обстоит иначе.

Не случайно, в отличие от большинства антиклассицистических пародий того времени, Фильдинг строит здесь свою демократическую сатиру на придворное «величие» не на «снижении» достоинств классических аристократических героев, а, напротив, на пародийно-ироническом возвеличивании столь заведомо «низменного» героя, как мошенник и предатель Уайльд. Это перевертывание привычных соотношений антиклассицистической пародии симптоматичнее, чем можно подумать. Создатели большинства антиклассицистических пародий — бурлесков (столь родственных плутовскому роману) — отправлялись обычно от общего к частному, как бы раскалывая идеализированные абстрактные образы классицизма на атомистические частицы — действительных людей, взятых в частно-бытовой обстановке.

Творческий метод Фильдинга в «Истории Джонатана Уайльда» ведет в прямо противоположном направлении. По его собственным словам, он хочет показать здесь не «плута», а «плутовство» — плутовство в самом широком смысле слова, от мелкого уголовного плутовства карманных воришек до политического плутовства парламентариев и министров. Частная история Джонатана Уайльда приобретает в его трактовке абстрактно-аллегорический смысл.

«Мое повествование, — писал Фильдинг, — посвящено не столько тому, что он (Уайльд) действительно сделал, сколько тем поступкам, которые он мог, или должен был бы совершить, и которые подошли бы и другим таким Великим Людям с таким же успехом, как и тому лицу, чье имя носит это повествование».

Условно называемая нами повестью эта вещь Фильдинга представляет собою, в сущности, сатирический памфлет, в жанровом отношении ближе всего примыкающий к таким произведениям, как свифтовская «Сказка о бочке» или мандевиллевская «Басня о пчелах».

Все романы Фильдинга по-своему публицистичны. Но «История Джонатана Уайльда» наиболее публицистичная из всех его книг. Ни в одном из своих произведений он не стремился с такою почти дидактической строгостью подчинить все художественные элементы повествования одной проникающей его идее.

Эта идея глубоко демократична. Екатерина II проявила хорошее, по-своему, политическое чутье, сопоставив «Историю жизни Джонатана Уайльда Великого» с «Женитьбой Фигаро».

«Если я стану когда-нибудь писать комедии, — писала она, прочтя пьесу Бомарше, — то, конечно, не возьму за образец «Женитьбу Фигаро», так как со времени «Джонатана Уайльда» я никогда не попадала еще в такое дурное общество»¹.

Основная мысль «Джонатана Уайльда» была в той или иной форме общим достоянием всего Просвещения. В Англии ее можно было встретить в сочинениях философов и публицистов различных группировок, от Локка и Шефтсбери до Мандевилля включительно. Это — мысль о ничтожности превозносимого придворной историографией «величия» знатных «героев» — монархов и полководцев.

С канонами придворной истории Фильдинг боролся и ранее. Этапами этой борьбы были, по-своему, и «Трагедия трагедий», иронически героизировавшая «величие» «Мальчика с пальчик», и «Путешествие в загробный мир», заставлявшее императора (Юлиана-отступника) перевоплощаться в евнухов и рабов. В «Исто-

¹ F. Blanchard. Fielding the Novelist, p. 48, New Haven, 1926.

рии Джонатана Уайльда» Фильдинг ставит ту же проблему, но в иной форме. Строя свою сатиру на ироническом прославлении уголовных «подвигов» своего героя, в соответствии со всеми правилами придворной историографии, автор достигает замечательного результата. Трудно представить себе более ядовитое высмеивание придворной историографии, чем то, которое дано в первых главах «Истории Джонатана Уайльда», повествующих о происхождении героя и о величии его подвигов (главы 1—3, кн. 1). Ограничимся одной выдержкой:

«Итак, м-р Джонатан Уайльд или Вайльд (Wild or Wyld) (ибо он не всегда придерживался определенного метода написания своего имени) происходил от великого Вульфстана Уайльда, прибывшего в Англию вместе с Хенгистом, и весьма отличившегося на том знаменитом пиру, где бритты были столь предательски умерщвлены саксами; ибо когда был провозглашен условленный клич: *Nemet eour saxes*» — «беритесь за мечи», этот джентльмен, будучи немножко туг на ухо, принял эти слова за «*Nemet her sacs*» — «забирайте их кошельки». А потому, вместо того, чтобы схватить своего гостя за горло, он немедленно залез к нему в карман и удовольствовался тем, что забрал все его имущество, не причинив никакого вреда его жизни».

Исходя из обычной просветительской предпосылки о преступности всякого «величия», основанного на бедствиях народных масс, Фильдинг с удивительной для своего времени смелостью провозглашает отсутствие действительных различий между подвигами монархов и полководцев, воспеваемых придворной литературой и историографией, и подвигами любого рыцаря с большой дороги. В свете его сатиры бандитский притон перестает отличаться от Сент-Джемского дворца, а воровские интриги оказываются подозрительно схожими с политическими махинациями премьер-министров и парламентариев. История Джонатана Уайльда служит ему своеобразной алгебраической формулой, применимой в одинаковой мере к любой области общественной жизни. Имя Джонатана Уайльда, как и имена его соратников и соперников, играет в изложении Фильдинга роль иксов и игреков алгебраического уравнения, за которыми может скрываться в действительности любая политическая величина.

Был ли этой политической величиной Роберт Уолполь, как полагает большинство комментаторов? Более чем вероятно, что именно его в первую очередь имел в виду Фильдинг, то и дело иронически сопоставляя действия своего героя с действиями «премьер-министра». В этом отношении «История Джонатана Уайльда» продолжала традиции «Пасквины» и «Исторического календаря». Но сатира Фильдинга, обладавшая достаточно широким общественным размахом уже в его последних пьесах, приобретает здесь еще более обобщенный смысл. Нелишне

вспомнить, что сэр Роберт Уолполь ушел в отставку еще в феврале 1742 г., уступив место правительству Вильмингтона, а годом позже так называемой «Broad-bottom administration» — министерству Пельгамов. Друзья Фильдинга из антиуолполевской оппозиции пришли, наконец, к власти. Таким образом, время, прошедшее между возникновением замысла «Истории Джонатана Уайльда» и ее появлением в печати, дало автору полную возможность убедиться на практике в обоснованности своего скептического отношения к политическим достоинствам английских «патриотов», стоявших в оппозиции к министерству Уолполя.

Отставка Уолполя и приход к власти представителей парламентской оппозиции, изменив персональный состав английского правительства, не внесли фактически никаких сколько-нибудь существенных изменений в политику. «Патриоты» ограничились тем, что распределили между собой теплые правительственные места, не выполнив ни одного из своих демагогических обещаний; методы правительственной коррупции, будившие в них столько негодования в бытность их в оппозиции, теперь не только не были отвергнуты, но, напротив, стали практиковаться едва ли не с большим «совершенством», чем во времена Уолполя.

Тем, кто, подобно Фильдингу, поддерживал оппозицию в борьбе с правительством не из личных целей, а ради интересов широких демократических кругов, суждено было испытать немалое разочарование. Горечью этого политического разочарования пропитана каждая страница «Джонатана Уайльда».

Фильдинга занимают теперь не отдельные плохие министры или плохие «патристы», как это было прежде во времена его драматургической деятельности 30-х годов. Теперь он обращает свою сатиру против всех английских политических партий, всех парламентских фракций и группировок. Пользуясь прозрачной аллегорией «Джонатана Уайльда», он клеймит их всех как одну шайку разбойников, мнимые ссоры которых — лишь удобный способ обманывать народ. В главах «О шляпах», «О волнениях в Ньюгете» и др., ему удалось создать такие блестящие образцы сатирической критики английского парламентаризма, которые до сих пор остаются непревзойденными в английской художественной литературе. Цитируемая ниже глава «О шляпах» (построенная на ироническом уподоблении политических «принципов» английских парламентариев шляпам, из-за фасона которых ссорятся молодчики в уайльдовской шайке), может дать представление о характере этой политической сатиры.

«Уайльд собрал к этому времени многолюдную шайку, состоявшую из промотавшихся игроков, разорившихся управителей, обанкротившихся купцов, бездельничающих подмастерьев, адвокатских клерков и распущен-

ных праздношатающихся молодчиков, которые, не получив в наследство никакого состояния и не обучившись никакому ремеслу или профессии, желали, не работая, вести роскошную жизнь. Так как у всех этих людей были различные принципы, т. е. шляпы, среди них возникали частые раздоры. Среди них выделялись в особенности две партии, а именно, те, что носили шляпы, лихо заломленные набекрень и те, что предпочитали... шляпы с надвинутыми на глаза полями. Первые назывались кавалерами и ребятами тори-рори (tory-tory rafter boys), вторые были известны под различными именами вроде вислоухих (Wags непереводаемая кличка, намекающая на наименование партии вигов — Whigs, — А. Е.), круглоголовых, потряси-мошной, старых Ноллей, и многими другими. Между ними происходили постоянные стычки, так что со временем они сами начали думать, что в их расхождении есть что-то существенное и что их интересы диаметрально противоположны друг другу, — тогда как в действительности разница заключалась лишь в фасоне шляп. А потому Уайльд, собрав их всех в трактире..., обратился к ним со следующей мягкой, но убедительной речью: «Джентльмены, мне стыдно видеть людей, посвятивших себя столь великому и славному начинанию, как ограбление публики, занятых такими глупыми и мелочными раздорами. Неужели вы думаете, что первые изобретатели шляп действительно полагали, что один фасон шляп обеспечивает человеку благочестие, другой — юридические познания, третий — ученность, а четвертый — храбрость. Нет, с их точки зрения единственной целью этих внешних отличий было одурачивание непосвященных; благодаря им великие люди могли, не утруждая себя заботами о приобретении или поддержании связанных с их званием существенных достоинств, опраничиваться снисходительным ношением их символов или теней. Поэтому вы поступаете разумно, если, находясь в толпе, занимаете чернь вашими ссорами по поводу этих различий, чтобы в то время как они слушают ваши разглагольствования, с большим удобством и безопасностью очищать их карманы. Но поддерживать эти смехотворные раздоры всерьез и в частном кругу, конечно, величайшее безумие и нелепость. Если вам известно, что все вы — жулики, какое значение может иметь разница между широкими или узкими полями? Разве жулик перестает быть жуликом, переменяя шляпу? Если публика настолько наивна, что принимает участие в ваших ссорах и отдает предпочтение той или другой шайке, в то время как обе они нацеливаются на ее кошельки, вы должны смеяться над ее безумством, а не подражать ему. Может ли быть что-нибудь смехотворнее джентльменов, ссорящихся из-за шляп, между тем как среди вас нет ни одного, чья шляпа стояла бы хоть фартинг? Какая может быть польза от шляпы, помимо того, чтобы держать голову в тепле, или прикрывать от публики лысину? Отличительным признаком джентльмена является то, что он по каждому поводу снимает шляпу; а при дворе и в благородном обществе никто никогда не ходит в шляпе. Пусть больше и речи не будет поэтому об этой ребяческой ссоре; а вы все единодушно подбросьте вверх ваши шляпы и считайте, что лучшая шляпа — та, в которой поместится наибольшая добыча». На этом он закончил свою речь, встреченную одобрительным шопотом, и все присутствующие тотчас же побросали вверх свои шляпы, как он им приказал».

Та же мысль проводится Фильдингом и в главе о «Волнениях в Ньюгете». Борьба между Уайльдом и неким Роджером Джонсоном — двумя претендентами на пост главара заключенных — вызывает в тюрьме не меньшие волнения, чем любые парламентские выборы или смена министерства, и сопровождается не менее внушительными процедурами. Но победа Уайльда над

соперником, позволяющая ему облечься во все великолепие отобранного у Джонсона халата, жилета и ночного колпака, столь же мало улучшает положение рядовых заключенных, как мало облегчает положение народа вытеснение одного парламентского большинства другим. Наиболее печальной оказывается судьба должников, которые, в отличие от содержащихся с ними в одной тюрьме уголовных преступников, не имеют никаких надежд ни на освобождение, ни на улучшение своей участи. Рассказывая о них, Фильдинг явно намекает на политически бесправные массы английского населения, за счет которых вели свое паразитическое существование политиканы-парламентарии любых оттенков — от тори до вигов включительно.

* * *

В создании своей сатиры Фильдинг был многим обязан своим предшественникам — Мандевиллю, Свифту, драматургу Гэю. Сатира «Джонатана Уайльда» во многом напоминает Свифта не только по содержанию, но и по форме. Строго выдерживая ироническую аллегоричность «Джонатана Уайльда», Фильдинг широко применяет те творческие принципы, по которым Свифт создавал холодные в их памфлетной желчности, фантастические построения «Путешествий Гулливера» и философско-сатирическую аллегорию «Сказки о бочке», особенно близкую по своей манере повести о Джонатане Уайльде. Ирония «Джонатана Уайльда» подобно иронии Свифта, рационалистична прежде всего. Она не имеет ничего общего с иронией более поздней романтической литературы, с ее прихотливой и сказочной неясностью очертаний. Ирония «Джонатана Уайльда» весьма прямолинейна и определена.

Если впоследствии основой иронии романтиков служило представление о всеобщей относительности и призрачности явлений, то автор «Джонатана Уайльда» решительно чужд всякого релятивизма. Он стоит обеими ногами на твердой земной почве, глубоко убежденный в ее прочности и реальности. Соотношения между светом и тьмою, добром и злом, добродетелью и пороком не вызывают в нем никаких сомнений насчет их определенности и непоколебимости. Правда, он строит всю свою сатиру на перевертывании этих привычных соотношений, иронически восхваляя «величие» Джонатанов Уайльдов и насмехаясь над ничтожеством и слабодушием добродетельных людей, вроде одураченного Уайльдом ювелира Томаса Хартфри. Но эта перестановка нравственных категорий носит чисто условный характер. Иронически превознося «величие» Уайльда и порицая «глупость и слабость» Хартфри, Фильдинг ни на минуту не забывает и не дает забыть своему читателю, что эта ироническая «переоценка» моральных ценностей служит лишь публицистическим приемом.

Заставляя порок и добродетель меняться местами, автор «Джонатана Уайльда» в действительности ни на минуту не утрачивает представления об их абсолютной, взаимоисключающей противоположности; обмениваясь ролями, они остаются попрежнему застывшими полярно-противоположными категориями.

Именно категориями. В «Истории Джонатана Уайльда» еще нельзя встретить живого реалистического изображения настоящих человеческих характеров в их противоречивости и сложности. Дело не в том, что Уайльд Фильдинга нетипичен как представитель уголовного «дна», — ведь мы уже видели, что писателя интересовала не столько бытовая конкретность образа, сколько его общий социально-политический смысл. Мошенничества Уайльда должны были, по замыслу Фильдинга, аллегорически раскрыть перед читателем картину гниения английского парламентского политического строя, — так же, как сотней лет позже, в гениальном произведении Гоголя, мошенничества Чичикова стали мерой внутреннего разложения крепостнической николаевской России. Но дело в том, что именно социальной выпуклости, социальной типичности, из которой в первую очередь вытекает реализм сатирических образов Гоголя, нехватает аллегорическим персонажам фильдинговской сатиры. Гоголь нащупывает основной «корень зла» всей русской жизни своего времени в крепостничестве. Именно эта глубочайшая, хотя бы и не до конца осознанная им, мысль лежит в основе «Мертвых душ» и обуславливает социальную типичность характеров гоголевской эпопеи.

Сатира Фильдинга, при всем ее политическом радикализме и демократической заостренности, ограничивается поверхностью общественной жизни. Отрицая полностью весь политический строй Англии, он не только не отрицает, но, напротив, сам того не замечая, возвеличивает в лице своих Хартфри действительную экономическую основу — фундамент этого строя.

Понять, что порочные Уайльды от политики и добродетельные Хартфри «частной» экономической деятельности, противопоставленные им друг другу как абсолютные, полярные противоположности, представляют собою в действительности социальное единство, что именно среда «добродетельных» буржуазных Хартфри с неизбежностью порождает, и не может не породить, на свет Уайльдов, — Фильдинг не мог. Отсюда — естественный художественный результат: Джонатан Уайльд остается сатирической абстракцией.

В подходе Фильдинга к изображению обстоятельств, в которых живут и движутся герои его повести, сказывается та же односторонность, которая присуща ему и в области типизации характеров. Казалось бы, что может быть «реалистичнее» изо-

бражаемой им здесь обстановки — арестных домов, трактиров, воровских притонов и тюрем?

В действительности, однако, Фильдинг столь же мало заинтересован в воспроизведении реального бытового характера этой уголовной среды, как Свифт — в увековечении пейзажей Лилипутии или Бробдингега. Сценки, разыгрывающиеся за карточным столом в арестном доме м-ра Снапа, с таким же, — нет, с гораздо большим! — успехом могли бы быть разыграны на любом международном дипломатическом конгрессе; речи, произносимые Уайльдом в трактире перед толпою его сообщников, могли бы точно так же прозвучать в стенах парламента; драка двух заключенных в Ньюгете бандитов, которые никак не могут поделить ночной колпак и халат, могла бы точно так же возникнуть за обладание министерским портфелем или даже королевской короной.

Таким образом, политическая аллегория, подчиняющая себе весь ход повествования в «Джонатане Уайльде», оттесняет на задний план бытовую конкретность обстоятельств. Реалистические жанровые картины, которыми полны более поздние романы Фильдинга, еще отсутствуют в этой повести. Даже домашняя жизнь семейства Хартфри, при всем любовном отношении к ней автора, показана в самых схематических чертах. На протяжении всего повествования, за исключением самого Томаса Хартфри, никто из членов его семьи ни разу не назван по имени. Тот, кто помнит, как охотно рисовал Фильдинг впоследствии живые жанровые сценки домашней жизни семьи Уэстернов, Бузсов и др., не сможет не обратить внимания на эту особенность «Истории Джонатана Уайльда». Непосредственно осязаемая, предметно-чувственная бытовая действительность, которую автор «Джозефа Эндрюса» и «Тома Джонса» впервые ввел в литературу так «весомо, грубо, зримо», здесь еще почти не занимает его внимания. Напрасно стал бы читатель, знающий «Джозефа Эндрюса» или «Тома Джонса», искать знакомого богатства бытовых красок, юмористических жанровых сцен, сплетения переживаний и чувств. Вместо произведений блестящего художника-колориста, перед нами только рисунок *en blanc et noir*, скупые линии которого застыли в четкой определенности.

Неоднократные упоминания о Мандевилле в творчестве Фильдинга позволяют думать, что автор «Джонатана Уайльда» так же хорошо знаком с сочинениями этого философа-публициста, как и с произведениями Свифта. В самом замысле политической сатиры Фильдинга чувствуется немалое влияние мандевиллевской «Басни о пчелах». Представление о всеобщем плутовстве, проникающем во все слои общества, — начиная с карманников и бандитов и кончая гораздо более социально опасными мощенниками: министрами и знатью, — лежащее в основе «Исто-

рии Джонатана Уайльда», тесно связывает сатиру Фильдинга с памфлетом Мандевилля. У Мандевилля, как и у Свифта, Фильдинг учится скептически относиться к внешней показной стороне политической жизни общества, стремясь проникнуть в мир действительных закулисных отношений. Но в то же время мировоззрение Фильдинга, уже в этой ранней его книге, существенно расходится с системой взглядов Мандевилля. Восприняв многие стороны учения Мандевилля, он делает из него компромиссные выводы. По своему идейно-философскому смыслу, «История Джонатана Уайльда» представляет не что иное, как попытку соединить критику буржуазного строя с «оптимистическим» его оправданием — попытку примирить Мандевилля с Шефтсбери.

Не жалея самой ядовитой иронии для изображения политической жизни страны, не оставляя камня на камне в здании английского парламентаризма, Фильдинг, в отличие от Мандевилля, отказывается распространить свою критику на частную жизнь английского буржуазного общества. Типичное для всего буржуазного общества «противоречие... в котором находится bourgeois с citoyen'ом, в котором находятся член гражданского общества и его политическая шкуралва»¹, принимает здесь у Фильдинга форму противопоставления частной жизни — жизни политической. И в то время как Мандевилль в самом названии своей книги («Басня о пчелах, или частные пороки — общественные блага») подчеркивал, что «благо» буржуазного общества зиждется на частных пороках, Фильдинг указывает на частную жизнь, как на тихую пристань, дающую спасительное убежище от пороков и преступлений политической жизни.

Если в образе Джонатана Уайльда Фильдинг концентрирует, как в фокусе зажигательного стекла, все свое отвращение к несправедливости, лживости и лицемерию политического строя буржуазной Англии, то в противостоящем ему образе добродетельного купца-ювелира Томаса Хартфри выразилось все преклонение автора перед величием частной деятельности буржуа. Мандевиллевский тезис: «the grave industrious were also knaves» (важные дельцы тоже были плутами) — не разделяется им. Достаточно сопоставить фильдингговскую трактовку истории семейства Хартфри (едва не погибшего в результате мошеннической интриги Уайльда) с мандевиллевским разоблачением эгоизма «частной деятельности» буржуа в его полемике с Шефтсбери, чтобы измерить всю глубину пропасти, разделяющей взгляды обоих писателей в этом вопросе.

Именно жизнь и деятельность Хартфри — заурядного «чест-

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. I, стр. 363.

ного» купца, доверчивого друга, доброго семьянина и искреннего христианина — служит в глазах Фильдинга образцом того самого «истинного величия», которое он иронически, тоном восторженного историка, приписывает Уайльду. Образ Хартфри принадлежит к числу самых слабых образов Фильдинга; но его место в «Истории Джонатана Уайльда» чрезвычайно важно для понимания идейного значения этой повести.

Конечные выводы политической сатиры Фильдинга яснее всего выражены в 3-й главе 4-й книги «Джонатана Уайльда», повествующей о «Волнениях в Ньюгетской тюрьме». Рассказывая о самообмане доверчивых неоплатных должников, с величайшим жаром участвовавших в борьбе двух арестантских партий во имя «свобод Ньюгета, что на воровском языке означает грабеж», — грабеж, в котором они в действительности не могли принять ни малейшего участия, Фильдинг заканчивает свою сатирическую аллегория обращением к массе неоплатных должников (иными словами — к английскому народу) вышедшего из их же рядов «серьезного человека» (a grave man), устами которого говорит, конечно, сам Фильдинг.

Что же говорит народу автор «Истории Джонатана Уайльда»?

«Великий человек для общества — то же, что волк — для овечьего стада. А если волк проберется в стадо, как мало пользы получают бедные овцы, если прогонят его, и заменят другим! Такую же пользу приносит и нам замена одного жулика другим. А чего, кроме этого, достигли вы вашей борьбой? Разве вы все не знали, что Уайльд и его приспешники — такие же жулики, как Джонсон и его сторонники? ...Может быть, некоторые из вас скажут: «Так разве наш долг состоит в том, чтобы покорно подчиняться вымогательствам грабящего нас жулика, из опасения, чтобы на его место не стал другой?» Конечно, нет. Но я отвечаю вам следующее: лучше освободиться от грабежа, чем заменять одного грабителя другим.. А с помощью чего сможем мы этого добиться, как не с помощью коренного изменения наших нравов? Каждый жулик — раб. Его жульнические желания, порабощающие его, сами предают его чужой тирании. Следовательно, сохранить свободу Ньюгета — значит изменить нравы Ньюгета. А потому пусть мы, заключенные сюда лишь за долги, совершенно обособимся от жуликов; не будем ни пить, ни разговаривать с ними. А в то же время обособимся еще более от самого жульничества. Вместо того, чтобы быть готовыми, при каждом удобном случае, грабить друг друга, будем удовлетворяться нашей честной долей в общей милостыни, и приобретениями от наших собственных трудов.. Ни один жулик не будет столь дерзким или смелым, чтобы пытаться поработить общину, где распространена такая честность; а если он на это осмелится, его собственная гибель будет единственным результатом его попытки...»

Разрешение противоречий политической жизни общества переносится, таким образом, в область частной жизни. Моральное самоусовершенствование личности в узкой сфере частной внеполитической деятельности — таков ответ Фильдинга на нарисованную им же самим картину вопиющего общественного неравенства и злоупотреблений. Эта мысль «История Джо-

натана Уайльда» повторяется с еще большей ясностью в одновременно опубликованном «Опыте о познании человеческих характеров» («Смешанные сочинения»). Признавая, что «патриотизм», — под которым он понимает здесь, в широком смысле слова, всякое чувство общественного долга, — может быть развит почти в каждом человеке в результате воспитания. Фильдинг; однако, видит единственный прочный и достоверный его источник в личных добродетелях частного быта.

«Тот, кто не имеет частных привязанностей (*private affection*), не может обладать этим общим человеколюбием, так же, как тот, кто не обладает достаточной силой для того, чтобы поднять десять фунтов, не может в то же время перебросить через голову стофунтовую гирию. Поэтому дурной сын, муж, отец, брат, друг, — одним словом человек дурно поступающий в частной жизни, — никогда не сможет быть искренним патриотом... Ибо, если представляется очевидным, что не может любить миллион людей тот, кто никогда не мог полюбить одного человека, я думаю, должно показаться столь же очевидным и то, что тот, кто никогда не поддавался искушению обмануть или убить одного человека, никогда не согласится обмануть или убить многие миллионы людей»¹.

Позиция, занятая Фильдингом в этом вопросе, представляет собою лишь частный пример общих различий между английским и французским Просвещением — тех же различий, которые обусловили разницу между дидактическими сатирико-бытовыми гравюрами Гогарта и революционной гражданско-политической живописью Давида. В то время, как по мере назревания революционной ситуации художники-просветители феодально-абсолютистской Франции все более страстно апеллировали к гражданскому чувству масс, стремясь возвысить буржуазного индивида до уровня политического борца, — просветители буржуазной Англии, начиная с Аддисона и Стиля, стремятся прежде всего морально воздействовать на этого индивида.

Дидро во Франции, точно так же, как Лессинг в Германии, идут от чувствительной мещанской драмы частной жизни к попыткам создания политической гражданской трагедии. Англичанин Фильдинг, апеллируя от политической борьбы к частному моральному совершенствованию, обращается от политической сатиры к эпосу частной жизни.

Стремясь, в противовес Мандевиллю, реабилитировать частную деятельность буржуа, Фильдинг строит всю историю взаимоотношений Уайльда и его жертвы Хартфри так, чтобы найти в ней более или менее прямое подтверждение учения Шефтсбери о совпадении в конечном счете частного интереса с добродетелью. В изображении этих двух основных персонажей повести

¹ Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 650.

как нельзя лучше сказывается разница между сатирой Свифта и — во многом родственной ему — сатирой Фильдинга. Для Свифта («Путешествия Гулливера») каждый человек в силу самой своей человеческой сущности — омерзительный йеху, и даже сам просвещенный Лемюэль Гулливер чувствует, что и он не вполне свободен от этого позорного клейма, накладываемого на него его человеческой природой. Фильдинг, рисуя своих йеху, подобных Уайльду, оправдывает «человеческую природу» от возведенного на нее Свифтом обвинения и, противопоставляя Уайльдам-йеху добродетельных Хартфри, оптимистически разрешает проблему, поставленную Свифтом.

Повествуя о «подвигах» Уайльда, Фильдинг с кропотливой тщательностью регистрирует эгоистически-корыстные соображения, диктующие его герою каждый поступок, за исключением тех, которые вызваны грубой животной чувственностью. Но, предоставляя мандевиллевскому эгоистическому частному интересу безраздельно царствовать в этой сфере, он целиком изгоняет его из деятельности Хартфри, идеализированного до степени бесплотного призрака. Подобно Шефтсбери, который не жалел красок для изображения наслаждений, доставляемых человеку совершенствованием его «естественных чувств» (*natural affections*), Фильдинг не упускает случая подчеркнуть, что порочный Уайльд несчастен в силу этой порочности даже в минуты, когда ему больше всего улыбается удача, тогда как добродетельный Хартфри, успокаивая себя религиозными утешениями, находит достаточно сил, чтобы быть счастливым даже в тюрьме.

К этому моральному вознаграждению добавляется и другое, более существенное: порок в лице Уайльда наказывается в конце концов не только голосом совести, но и рукой палача, добродетель Хартфри получает вознаграждение сторицей; оно приходит в виде бриллиантов, когда-то похищенных Уайльдом. Умирительная картина тихого семейного счастья добродетельного ювелира заканчивает повесть, начавшуюся такой желчной сатирой на политическую жизнь Англии.

* * *

В «Приключениях Джозефа Эндрьюса и его друга м-ра Абрагама Адамса» (1742) читатель уже целиком погружается в стихию частной жизни. Если «Приключения Джозефа Эндрьюса» можно считать «комической эпопеей», как называл их сам Фильдинг, то это, конечно, комическая эпопея частной жизни.

Это не значит, что, отказываясь от обобщений политической сатиры, автор «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса» замыкает свой кругозор рамками семейного романа. Жанровое своеобразие «комического эпоса» Фильдинга, представленного этими двумя лучшими его произведениями, выражается именно в том, что,

нося в себе зародыш будущего семейного романа буржуазной литературы, он, однако, далеко не тождественен с ним. Рамки фильдингских эпопей гораздо шире; Стендаль мог бы применить к ним свое знаменитое определение: роман — зеркало, которое писатель несет вдоль большой дороги.

Ричардсон использовал в качестве эпиграфа к своей «Клариссе» латинские строки Ювенала: «*Humanī generis mores tibi posse volenti sufficit una domus*» (если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе достаточно и одного дома). Эпиграфом к фильдингской «Истории Тома Джонса» было «*Mores hominum multorum vidit*» (видел нравы многих людей). Разноречие эпиграфов в данном случае хорошо иллюстрирует сущность жанровых различий между Фильдингом и Ричардсоном. Искусство Ричардсона камерно по своей природе. Фильдинг — реалист широкого кругозора; его не удовлетворяют ни «один дом», ни — по натуралистическому определению — «кусочек жизни». Он стремится охватить всю жизнь в ее целостности; его герои живут лишь в столкновении с людьми, с которыми их каждый день связывают новые нити. Судьбы его героев решаются не в замкнутом мире их душевных переживаний, как судьба Клариссы или Клементины, а в зависимости от их отношений с людьми и внешним миром. Кольридж правильно почувствовал это различие между художественным методом Ричардсона и Фильдинга. Со страниц Фильдинга, говорил он, веет веселый, пронизанный солнцем ветерок, тогда как в романах Ричардсона читатель дышит душным, спертым воздухом.

Отказ Фильдинга от сатирических приемов «Джонатана Уайльда» ни в коей мере не означал отречения от общественно-политических взглядов, высказанных им в этой повести и еще ранее в его драматургии. И в «Джозефе Эндрьюсе» и в «Томе Джонсе» он с большой правдивостью показывает угнетение и бесправие народа перед лицом господствующих классов и правительства.

Но эти эпизоды даются здесь уже не в плане широких политических обобщений «Джонатана Уайльда», а в качестве отдельных, частных случаев из частной жизни Тома Джонса, Джозефа Эндрьюса, Абрагама Адамса и Фанни Гудвил — случаев, получающих вполне удовлетворительное, хотя и искусственное разрешение. Судья Фролик невежествен и пристрастен; но судья соседнего графства может оказаться превосходнейшим человеком; священник Труллибер глуп, зол и жаден, но священник Адамс жертвует всем ради блага своих прихожан; помещица леди Буби развратна и жестока, но помещик Уильсон исполнен добродетелей и готов поделиться своими скудными средствами с любым бедняком; адвокат Скаут готов на любое беззаконие, но ведь сам автор подчеркивает, что такие лица — лишь «по-

зорное пятно на профессии, к которой они по-настоящему не принадлежат». Блайфилы могут быть коварны и злы, но им противостоят простодушные и добросердечные Олверти. Обвинения, выдвигавшиеся в «Истории Джонатана Уайльда» против целых больших общественных классов и групп, направляются в «Приключениях Джозефа Эндрьюса» и в «Истории Тома Джонса» против отдельных их представителей. Общая проблема социальной свободы и справедливости становится проблемой морального достоинства частных лиц. Классовое неравенство, угнетение и произвол представлены в «Джозефе Эндрьюсе» и «Томе Джонсе» конкретнее и жизненнее, чем в аллегориях «Джонатана Уайльда». Но эта конкретность и жизненность односторонни, они куплены ценой отказа от широких социальных обобщений. Вместе с абстрактностью «Джонатана Уайльда» автор «Джозефа Эндрьюса» утратил также и прежний пафос политического негодования. Гневная сатира уступила место комической эпопее, жгучая ирония — юмору.

Политико-сатирическая струя в творчестве Фильдинга достигла максимального напряжения в «Истории Джонатана Уайльда» и, достигнув его, «перешла в свою противоположность». Как мы уже видели, начав «Историю Джонатана Уайльда» с сатиры на общественно-политическую жизнь страны, Фильдинг закончил ее обращением к частной деятельности.

По мере этой творческой эволюции Фильдинга шефтсберрианские мотивы, с помощью которых он уже в «Джонатане Уайльде» старался «исправить» Мандевилля, приобретают в его произведениях особенно важное значение. Апеллируя не к разуму или благоразумию, а к чувству — к «доброму сердцу» человека, Фильдинг как бы заявляет тем самым о своем несогласии с ортодоксально-буржуазной рассудочной «моральной арифметикой» бентамовского типа.

С точки зрения Бентама, бескорыстный акт добродетели — бессмыслен и невозможен. Даже такое, казалось бы, бескорыстное «естественное чувство», как дружба, он сводит к эгоистическому расчету: «Удовольствия дружбы... могут сопровождать убеждение человека, что он... владеет расположением того или другого определенного лица или лиц... и, как плод этого, что он может иметь выгоду от их добровольных и даровых услуг»¹.

С точки зрения Шефтсбери, напротив, истинная добродетель заключается в материальной незаинтересованности добродетельного поступка. Добродетель сама себя вознаграждает: «Естественные чувства представляют собою, сами по себе, высочайшее

¹ Бентам Иеремия. Избр. сочинения, т. I. Введение в основания нравственности и законодательства, стр. 31, СПб. 1867.

наслаждение»¹, а, напротив, «те самые страсти, которые делают людей порочными, являются сами по себе мучением и болезнью»².

Вместо того, чтобы апеллировать к рассудочному «принципу пользы», Шефтсбери, таким образом, апеллирует к чувству — к априорному «естественному нравственному чувству» (*natural moral sense*), заложенному от природы в каждом человеке.

Положение, что «первая причина счастья или несчастья человеческого от самого человека происходит», было сформулировано еще Локком (трактат «О воспитании»). В трактовке Шефтсбери оно приобретает более буквальный смысл. Если материальная незаинтересованность, — составляющая, с его точки зрения, основное отличие человека от животного, — является необходимым условием нравственно-эстетического наслаждения, если это наслаждение добродетелью представляет собою наивысшее блаженство, доступное человеку, и если, наконец, способность к этому наслаждению зависит от врожденного нравственного инстинкта, — неудивительно, что каждый человек оказывается носителем своего счастья. Говоря словами самого Шефтсбери, «счастье приходит изнутри, а не извне». Как бы заранее полемизируя с нравственной бухгалтерией Бентама. Шефтсбери обрушивается на «эгоистических калькуляторов (*computers*) счастья и частной выгоды: преследуя собственные интересы как на этом, так и на том свете, они погрязли в неизменной хитрости и изменности мысли, грязных расчетах, извращенных и уродливых причудах, дурном расположении духа и ложном восприятии жизни»³. А со своей стороны Бентам, почти целым столетием позже, объявляет опаснейшим врагом своей утилитарной теории морали, наряду с религиозным «аскетизмом», также и «сентиментализм», крупнейшим представителем которого он сам называет Шефтсбери.

Вспоминая в «Романтической школе» суеверный средневековый обычай — строить здания «на крови», Гейне писал:

«Ныне у человечества больше здравого смысла; у нас уже нет верования в чудесную силу крови, кому бы ни принадлежала эта кровь; масса ныне верит только в деньги... Да, как в средние века все — и отдельные постройки, и целые государственные и церковные сооружения имели своим фундаментом веру в кровь, так в основании всех наших теперешних учреждений лежит вера в золото, в действительное золото. Первая была суеверием, но вторая — чистый эгоизм. Первую разрушил разум, вторую разрушит чувство».

¹ Shaftesbury. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, etc., vol. II, p. 294.

² Ibid., p. 337.

³ Ibid., p. 343.

Шефтсберианская концепция чувства и разума, в том виде, в каком она была творчески воспринята Фильдингом, очень близка к этим замечаниям Гейне.

Конечно, и автор «Характеристик» и автор «Тома Джонса» еще бесконечно далеки от того, чтобы порвать с просветительским культом Разума — этим символом непогрешимости буржуазной «цивилизации» и буржуазного прогресса.

Напротив, «оптимизм» Шефтсбери строится всецело на признании этой непогрешимости. Но в то же время его апелляция от частного эгоистического рассудка к бескорыстному инстинктивному нравственному чувству уже заключает в себе зародыш сомнения в святости буржуазного Разума, иными словами — зародыш критики Просвещения изнутри.

«Вордсвортовский крестьянин, так же, как и Манфред, могут претендовать на прямое происхождение от Шефтсбери», — пишет Дуглас Гармэн в своем введении к новому изданию мандевилевской «Басни о пчелах»¹. Если эта связь Шефтсбери с творчеством романтиков может показаться отдаленной, то связь его философии с творчеством английских сентименталистов XVIII в. во всяком случае не вызывает сомнений. Бунт сентименталистов против разума во имя чувства, против фальшивой цивилизации во имя неиспорченной природы, против расчета во имя бескорыстия, против рассудочности во имя непосредственности в искусстве — исходит из предпосылок, намеченных (хотя бы еще и в неразвитой форме) в учении Шефтсбери.

Отсюда понятно, какое значение имеет определение места Фильдинга в этой борьбе двух вариантов английского просвещения — Бентама и Шефтсбери.

В этой борьбе Фильдинг не был нейтрален. Нередко исследование отношения Фильдинга к философии Шефтсбери ограничивается ссылкой на «философа» Сквейра, в лице которого автор «Тома Джонса» хотел якобы высмеять этические взгляды, изложенные в «Характеристиках» (хотя в лице Сквейра большинство англоамериканских литературоведов не без основания узнает второстепенного философа XVIII в. Самюэля Кларка (1675—1729), чье учение о неизменном «законе справедливости» (Rule of Right) и извечной «сообразности вещей» (Fitness of Things) почти буквально повторяется в пародийных разглагольствовании Сквейра). В действительности, однако, автор «Тома Джонса» не только подсмеивается над «оптимистической» философией деистов, — и не только «восхитительно обыгрывает... «Исследование о добродетели» графа Шефтсбери» (как замечает более близкий к истине Кросс)², но в сущности строит весь свой знаме-

¹ Mandeville Bernard. The Fable of the Bees, p. 14, note 2, Ed. with an Introduction by Douglas Garman. London, 1934.

² W. Gross. The History of Henry Fielding., vol. II. p. 212, 1918.

нитый роман на развитии основных положений этики Шефтсбери.

«У самого беспечного, беззаботного, легкомысленного по весы не только больше общительности, довольства, покоя и свободы от мирских забот, но в действительности также и больше достоинства и добродетели, чем у столь важных тяжелодумов (plodders) и глубокомысленных джентльменов, как эти эгоистические калькуляторы счастья и частного интереса».¹

Эти слова Шефтсбери могли бы быть сделаны эпиграфом к «Истории Тома Джонса», — так сжато и четко выражена в них основная мысль этого шедевра Фильдинга.

Каковы бы ни были достоинства любимого героя Фильдинга, священное буржуазное Благоразумие английских Бентамов никогда не принадлежало к их числу. Продает ли он свою библию, чтобы помочь нищей семье лесного сторожа, или соблазняет его дочь; объясняется ли в любви Софии или напивается на радостях, узнав о выздоровлении своего благодетеля; дерется ли с Твакомом или вступает в сражение с разбойниками, чтобы спасти жизнь беспомощного старика, — во всех случаях своей богатой приключениями жизни он неизменно руководствуется не доводами рассудка, а непосредственными порывами чувства.

Врожденное добросердечие, та самая «good-nature», к которой впоследствии с такой подозрительностью относился Бентам², служит ему единственной путеводной звездой.

Его сводный брат Блайфил, напротив, является настоящим воплощением буржуазного Благоразумия. Он рассудителен, предусмотрителен, сдержан, осторожен, трезв, скромн, целомудрен... одним словом, казалось бы, наделен чуть ли не всеми достоинствами, необходимыми для согласования «частного интереса» с добродетелью. Как это ни парадоксально, этот «злодей» «Истории Тома Джонса», в сущности, очень сродни «добродетельным» фигурам ричардсоновских романов. Ричардсоновские добродетельные и рассудительные герои по-своему так же принадлежат к числу эгоистических калькуляторов счастья и частного интереса, как и не добродетельный, но рассудительный Блайфил Фильдинга. Именно в этом протесте Фильдинга против буржуазной рассудочности ричардсоновской морали и скрыт ключ к пониманию многолетней вражды обоих писателей, которая прекратилась лишь с жизнью Ричардсона, namного пережившего своего противника.

Как истый буржуазный моралист Ричардсон заставляет благоразумную добродетель героев восторжествовать, — если не на

¹ Shaftesbury. Characteristics of Men Manners, Opinions, Times, etc., vol. II, p. 343.

² Bentham. Deontology, vol. I, pp. 228—229.

этом, то хоть на том свете,—над легкомысленным пороком распущенных повес. Автор «Тома Джонса» также не забывает позаботиться о морали своего романа. И у него также добродетель торжествует над пороком. Но, увы, эта торжествующая добродетель Тома Джонса весьма и весьма неблагоприятна, а поверженный во прах порок Блайфила — вовсе не легкомыслен. Развязка «Истории Тома Джонса» оправдывает положение Шефтсбери: у беспечного повесы Тома Джонса оказывается действительно «больше достоинства и добродетели, чем у таких важных и глубокомысленных тяжелодумов», как Блайфил и Тваком. Природное добросердечие, «простые, бесхитростные движения честной природы» торжествуют над ограниченностью эгоистического буржуазного благоразумия.

Историей Тома Джонса Фильдинг как бы отвечает на намеченный в начале романа спор богослова Твакома с философом-деистом Сквейром. Как помнит читатель, единственным общим свойством этих философских антагонистов было то, что, по словам Фильдинга, они оба «во всех своих рассуждениях о нравственности никогда не упоминали слова «доброта». А между тем именно эта непосредственная, прирожденная доброта, независимая ни от твакомовской «божественной благодати», ни от сквейровского «закона справедливости», оказывается секретом добродетели Тома Джонса и причиной его моральной победы над Блайфилом. Перед нами — знакомая концепция Шефтсбери, полагающая добродетель в «естественных чувствах» (*natural affections*), получившая, однако, как мы увидим, дальнейшее углубление и развитие.

* * *

Если Фильдинг воспринял и развил в своем творчестве некоторые черты философии Шефтсбери, то лишь потому, что в ней он нашел или хотел найти ответ на неотложные вопросы, поставленные перед ним, как и перед всем движением английских просветителей, общественной действительностью тогдашней Англии.

Англия Фильдинга (1707—1754) — Англия кануна промышленного переворота—еще не познала всех прелестей капиталистической системы. Экспроприация средств производства у мелких ремесленников, развитие крупного капиталистического производства, рост эксплуатации, безработица, кризисы — все это было еще впереди. Но буржуазные отношения уже прочно укоренились на английской почве. Крупные мануфактуры уже успешно конкурировали с одиночками-ремесленниками старых патриархальных времен, вытесняя их из промышленности. Все чаще и чаще проводились через парламент новые акты «огораживания», превращавшие в нищих бродяг сотни и тысячи вчерашних крестьян.

Пауперизация английского населения возрастала с каждым днем, делая недействительными старые елизаветинские «законы о бедных», и косвенно отражаясь в грозном увеличении преступности. «Старая веселая Англия» уходит в прошлое. Колоссальный рост нищеты на одном полюсе общества сопровождается лихорадочным обогащением на другом. «Glorious Revolution» (славная революция) вместе с Вильгельмом III Оранским поставила у власти наживал из землевладельцев и капиталистов. Они освятили новую эру, доведя до колоссальных размеров то расхищение государственных имуществ, которое до сих пор практиковалось лишь в умеренной степени. Государственные земли отдавались в подарок, продавались за бесценок или же присоединялись к частным поместьям путем прямой узурпации. Все это совершалось без малейшего соблюдения форм законности. Присвоенное таким мошенническим способом государственное имущество наряду с землями, награбленными у церкви... и составляют основу современных княжеских владений английской олигархии. Капиталисты-буржуа покровительствовали этой операции...»¹.

Огромное количество финансовых спекуляций, всевозможных акционерных компаний, иногда весьма странного характера, то и дело возникающих и лопающихся, как мыльные пузыри, на протяжении всей первой половины XVIII в. разоряло тысячи рядовых акционеров, обогащая кучку умелых финансистов. Так, величайший общественный резонанс был вызван крахом Компании Южных Морей, поставленной под покровительство английского правительства (биллем 1720 г.); она не раз упоминается в произведениях Фильдинга, написанных в тридцатых годах XVIII в.

Перевоплощение просветительского Разума в трезвую буржуазную Пользу, свершившееся впоследствии с предельной наглядностью в философии Бентама, лишь зафиксировало конечные итоги процесса, начавшегося многими десятилетиями раньше. «Славная революция», свергнувшая Стюартов, была в то же время, как всякая буржуазно-демократическая революция, говоря словами Маркса, «свержением уз, сковывавших эгоистический дух гражданского общества»². На глазах Фильдинга так же, как на глазах его предшественников, — Шефтсбери, с одной стороны, Мандевилля и Свифта — с другой, — идеальный разум Локка оборачивается своей неприглядной классовой изнанкой, превращаясь в эгоистический рассудок расчетливого филистера-торгаша. Рассудительные помещики превращали общинные поля в выгоны для своих овец, лишая крова и хлеба тысячи семейств. Рассудительные финансисты осуществляли блестящие спекуляции, разорявшие недостаточно рассудительных акционеров. Рас-

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 791—792.

² Там же, т. I, стр. 316.

судительные судьи извлекали доход из самих преступлений, не брезгуя ни взятками, ни прямым шантажем. И, стоя у кормила правления, рассудительный премьер-министр предупреждал юных членов парламента, чтобы они не вздумали, разыгрывать «спартанцев» и «римлян» от политики, ибо у каждого члена палаты общин «есть своя цена».

Жизнь Фильдинга сложилась так, что он получил возможность пресытиться доотказа всей этой закулисной грязной торгашеской практикой «просвещенного» буржуазного общества Англии. В детстве — тягучая судебная волокита: отец и бабушка судились из-за того, на чьем попечении должен быть малолетний Генри Фильдинг. В четырнадцать лет будущий романист должен был пережить на собственном опыте все перипетии «дела об опеке», столетием позже описанные Диккенсом в «Холодном доме». Затем — раздел материнского наследства, давший четверем сестрам и двум братьям Фильдинг по 18 фунтов годового дохода с небольшого имения Ист-Стоур. Потом — потеря и этого последнего источника дохода: Ист-Стоур продается с торгов — повидимому, не без мошеннических махинаций управляющего и соседнего богача-наживалы Питера Уолтера (как полагают, изображенного Фильдингом в «Джозефе Эндрьюсе» под именем Питера Паунса). Как рассказывал впоследствии сам Фильдинг, вспоминая свою молодость, ему оставалось лишь выбирать одно из двух: «быть наемным извозчиком или наемным писакой» (a hackney coachman or a hackney writer).

Десять лет полуголодного писательского существования, без уверенности не только в завтрашнем дне, но и в сегодняшнем куске хлеба, познакомили его со всем трагизмом положения «свободного» художника в «просвещенном» буржуазном обществе. Он вкусил всю горечь рабской зависимости от «публики» — от кучки великосветских молодчиков, готовых ради шутки высмеять любую книгу, провалить любую пьесу, от высокопоставленных «покровителей», без унижительных посвящений которым нельзя было надеяться на успех книги, от невежественных антрепренеров и издателей. Веселые «Приключения Джозефа Эндрьюса» писались в то время, как на глазах Фильдинга умирали медленной смертью в тяжелой нужде его жена и старшая дочь. Безденежье, долги, опись имущества для оплаты просроченного векселя приятеля, за которого поручился Фильдинг, — через все это прошел автор «Тома Джонса».

Журнально-публицистическая деятельность открыла ему глаза на закулисные стороны английской политической жизни: подкупность избирателей и парламентариев, оппортунизм вождей обеих враждующих политических партий, внутреннюю гнилость парламентской системы. Адвокатура, не обеспечив Фильдинга материально, еще больше расширила его общественный кругозор,

научив его в чем разница между бумажным правом и действительным бесправием народных масс Англии. И, наконец, последнее назначение на пост вестминстерского мирового судьи погрузило его в самую гущу нищеты, преступности, стихийного разложения всех социально-бытовых устоев, вызванных победоносным развитием буржуазной «цивилизации» в Англии.

Уже очень рано Фильдинг начинает понимать, что «бедность возлагает на человечество такие же цепи, как и тирания»,¹ что деньги — даже и очень «благоразумно» приобретенные — могут быть г р я з н ы² и что материальное благосостояние и успех в обществе далеко не всегда являются самой верной гарантией нравственной ценности человека, как хотели бы представить филлистеры буржуазной морали. Напротив, истинно добродетельный богач, с точки зрения Фильдинга, настолько редкостное социальное явление, что он берет его как пример не типического в жизни и в искусстве.

«Если... я скажу читателю, что знал человека, который, благодаря проницательности своего ума, приобрел большое состояние... что он сделал это приобретение, нисколько не поступаясь своей честностью, и не только никого не обидел и не притеснил, но даже доставил огромные выгоды торговле... что он был набожнейшим христианином и лояльнейшим подданным своего государя, самым нежным супругом, добрым родственником, щедрым покровителем прихода, горячим и верным другом, занимательным и остроумным собеседником, снисходительным к слугам, гостеприимным хозяином, благотворителем бедных и доброжелательным ко всем людям... — то наверное в праве буду сказать: «*Quis credet? nemo, Hercule, nemo*»... («кто этому поверит? Никто, о Геркулес, никто»... — А. Е.).

Как ни хорошо был знаком Фильдинг с батским почтмейстером Ральфом Алленом (косвенным комплиментом которому должна была служить эта характеристика), он прекрасно знал, что такие добродетельные богачи, равно наделенные и «проницательностью ума» и добрым сердцем, — лишь редкие исключения. Питер Паунс и Труллибер («Джозеф Эндрьюс»), Блайфил и Джонатан Уайльд — вот образы, по которым можно судить о том, как представляет себе Фильдинг типичных буржуазных приобретателей-наживал. Одни, как пастор Труллибер, преследуют лишь законный барыш; другие совершают мошенничества, с трудом уловимые законом; третьи идут на открытые преступления и кончают виселицей, подобно Джонатану Уайльду; но в нравственном отношении, как показывает Фильдинг, все они — родные братья. В их жизни все подчинено расчету; грубо-эгоистический «частный интерес» — интерес денежной наживы — направляет каждое их движение, убивая в этих «мертвых душах» всякий проблеск живого чувства и долга. Односторонняя

¹ Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 1011.

² Ibid., p. 725—726.

расчетливость «частного интереса» губит человека — таков гуманистический смысл этих художественных обобщений Фильдинга. В отличие от большинства просветителей он смутно понимает, что освобождения от гнета феодального невежества, варварства и тирании, быть может, еще недостаточно для истинной эмансипации человеческой личности, что «голый интерес бессердечного чистогана» не менее опасен для человеческого достоинства, чем сословные предрассудки или религиозный фанатизм.

Добродетель — в его понимании — не только мудрая воздержанность и забота о собственном благе, а «некоторое относительное качество, всегда действующее за порогом нашего дома и озабоченное благом других не меньше, чем нашим собственным»; «богатый человек без благотворительности — мошенник», — пишет он в «Ковент-гарденском журнале».

Шефтсбери, положив руку на сердце, отдавал предпочтение новой буржуазной Англии перед старой Англией феодального средневековья: «я беру на себя смелость сказать, что, по-моему, Старая Англия была во всех отношениях очень не важной страной, и что Новая Англия одного-двух последних столетий... действительно значительно изменилась к лучшему»¹.

У Фильдинга эта оптимистическая уверенность Шефтсбери уступает место еще неясному, неформализованному, но все более настойчивому сомнению в благодетельности буржуазного прогресса.

«Ничто не внесло в положение этой части населения (речь идет о третьем сословии — «the commonalty». — А. Е.) таких перемен, как развитие торговли. Оно придало поистине новый облик всему народу, ниспровергло в значительной мере прежний порядок вещей и почти целиком изменило нравы, обычаи и привычки населения, в особенности низших его слоев. Их бедность сменилась богатством, простота нравов — хитростью, умеренность — роскошью, смирение — гордостью, порабощенность — равенством.

Философ, быть может, сочтет, что это перемена к худшему, и будет готов воскликнуть вместе с поэтом:...

*Prima peregrinos obscoena pecunia mores
Intulit, et turpi fregerunt saecula luxu
Divitia molles!*

(грязные деньги впервые вносят в общество чужеземные нравы, и изнеживающее богатство обессиливает поколения постыдной роскошью. — А. Е.).

Но политик замечает много преимуществ, возмещающих все моральные бедствия, причиняемые развитием торговли. Благодаря ей наличие и могущество нации поднимаются до такой высоты, какой они никогда не достигли бы иным путем; искусства и науки совершенствуются, и человеческая жизнь обогащается всеми возможными украшениями и удобствами»².

¹ Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc., vol. II, p. 249.

² Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 761.

В этих строках Фильдинг уже достаточно четко формулирует то самое основное внутреннее противоречие буржуазного просвещения, над которым вскоре предстояло задуматься и Дидро и Руссо. Просветительская вера в безграничность человеческого прогресса, в неизбежность победы всемогущего Разума и Просвещения над варварством, тиранией и невежеством, вера в красоту и гармонию «естественных» отношений нового гражданского общества — вступает в противоречие с действительностью буржуазной практики этого нового общества. Пессимист-«философ», как мы видим, уже не может найти общего языка с оптимистом-«политиком», и Фильдинг заканчивает предисловие к своему «Исследованию о причинах недавнего роста грабежей» (из которого заимствована приведенная выше выдержка) мрачным напоминанием о трагической гибели римской цивилизации, судьба которой, быть может, уже нависла над Англией.

Начиная сомневаться в гармоническом совершенстве буржуазной «цивилизации», Фильдинг не идет, однако, дальше этих сомнений. Он бесконечно далек от мысли подвергать критике основу этой цивилизации — капиталистическую частную собственность, делающую возможной эксплуатацию человека человеком. Если он, по его же словам, стремится «пробудить гражданскую власть от ее теперешней спячки¹, то, конечно, не в целях революционной перестройки общества, а лишь для того, чтобы вырвать у нее несколько частных, компромиссных реформ. «По правде сказать, дурные привычки, — особенно, если они обладают некоторой давностью, — редко могут быть искоренены полностью в политическом организме. Приходится прибегать только к паллиативам»...²

И все же, оставаясь типичным оптимистом-просветителем, Фильдинг был в то же время одним из первых предшественников сентименталистской критики буржуазного Просвещения, которая насчитывала среди своих представителей немецких штюрмеров и Руссо так же, как Гольдсмита и Стерна.

Дижон не без основания отмечает в своей работе о «Романах Фильдинга» многочисленные точки соприкосновения между творчеством Фильдинга и Руссо. Конечно, о «руссоизме» Фильдинга можно говорить только с очень и очень большими оговорками. Плебейская революционность Руссо, вероятно, отпугнула бы английского писателя, воспитанного в традициях «бескровной славной революции»: об отношении Фильдинга к «кровавым» революциям можно судить хотя бы по тому, что в своем «Путешествии в загробный мир» он позволил душе Кромвеля войти в Элизийум лишь после «очистительного» пребывания в теле го-

¹ Fielding. Complete Works, ed. by Roscoe, p. 762.

² Ibid., p. 763.

нимого «кавалера-якобита». Восторженная экзальтация Руссо, его культ чувства и свободы личности, вероятно, шокировали бы трезвого, уравновешенного и спокойного Фильдинга фанатическим «энтузиазмом», а мечта о восстановлении первобытной чистоты «естественных» человеческих нравов, отравленной тлетворной цивилизацией, показалась бы ему фантастическими бреднями безумца. И фантастику и «энтузиазм», как известно, Фильдинг недолюбливал. Но разве не предвещает Руссо фильдинговская вера в естественную «доброту» человека, в нравственное превосходство «простых, бесхитростных движений честной природы» над эгоистической черствостью рассудка? Разве не звучат мотивы «Новый Элоизы» в написанной двадцатью годами ранее истории Уильсона («Приключения Джозефа Эндрьюса»), рассказывающей о бегстве от пороков и соблазнов испорченной и бездушной цивилизации городов, и о покое, обретенном на лоне природы, в кругу семьи, в тихих радостях мирной сельской жизни? Недаром не к рассудку, а именно к доброму сердцу читателя обращается Фильдинг в посвящении к «Амелии» — к последнему своему роману, который в этом отношении лишь продолжает линию «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса».

Намечавшееся еще в философии Шефтсбери противоречие между разумом и чувством Фильдинг развивает и углубляет. Порок и добродетель, застывшие мертвые категории метафизической морали, обретают в его лучших произведениях неожиданную подвижность и текучесть. Добродетельный Том Джонс побеждает порочного Блайфила; но это торжество добродетели над пороком оказывается в то же время и торжеством безрассудства над благоразумием, бескорыстных порывов чувства над трезвым расчетом. Порок и добродетель меняются обычными местами. В «Истории Тома Джонса» Фильдинг как бы подвергает экспериментальной проверке на живых человеческих образах теоретические положения этики Шефтсбери и приходит к выводу, что ни благоразумие без доброго сердца, ни доброе сердце без благоразумия недостаточны для того, чтобы достичь полноты человеческого счастья и нравственности. На примере Блайфила он показывает, как одностороннее благоразумие «эгоистических калькуляторов счастья и частного интереса» превращается из добродетели в порок. Но на примере Тома Джонса он предостерегает и от обратной крайности: одностороннее увлечение безрассудным чувством может оказаться столь же губительным и для нравственности и для жизненного благополучия человека. Как доброе сердце, так и трезвый разум, могут зайти слишком далеко, рискуя перейти в свою противоположность.

«Доброта сердца и откровенный характер, хотя бы они давали большое душевное наслаждение и наполняли умы благородной гордостью, ни в коем случае — увы! — не ведут к преуспеянию в свете. Благоразумие и осмотри-

тельность необходимы даже наилучшему из людей. Они являются как бы стражами Добродетели, без которых она всегда в опасности. Недостаточно, чтобы намерения ваши и даже ваши поступки были сами по себе благородны, — нужно еще позаботиться, чтобы они и казались такими. Как бы ни была прекрасна ваша внутренняя сущность, вы всегда должны сохранять также приличную внешность. Необходимо постоянно следить за ней, иначе злоба и зависть постараются так вас очернить, что проникательность и доброта таких людей, как Олверти, не способны будут проникнуть сквозь толщу клеветы и разглядеть внутреннюю красоту. Юные мои читатели, помните твердо, что самый лучший человек не в праве пренебрегать правилами благоразумия, и сама добродетель не покажется приглядной без внешних украшений приличия и благопристойности».

Как мы видим, примат доброго сердца над черствым благоразумием, с точки зрения Фильдинга, далеко не безусловен. Автор «Тома Джонса» мечтает о гармоническом единстве обоих начал. Но самая потребность в обретении этой гармонии служит тревожным признаком, свидетельствующим, что в цитадели просветительского оптимизма уже появилась первая трещинка, первая брешь, которой предстояло вскоре привести к крушению всего здания. Вера в то, что противоречие между бескорыстным «естественным чувством» и расчетливым рассудком может быть разрешено мирным компромиссным путем, что гармония этих двух противоположных начал может быть достигнута на почве Просвещения, в рамках буржуазного прогресса, послужила временной основой для жизнерадостного оптимизма «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса». Но очень скоро и эта основа была поколеблена, и в «Амелии» гармоническая жизнерадостность «Тома Джонса» уступает место дисгармонии и пессимизму, которого не может скрыть искусственно «счастливая», условная развязка.

Как и другие передовые мыслители и художники буржуазного Просвещения, Фильдинг приходит к диалектике стихийно, ощупью. Отдельные проблески диалектики не возводятся им в систему — даже не осмысляются и не продумываются до конца; но тем не менее эти проблески сыграли огромную роль в его творчестве. Подобно «Племяннику Рамо» и трактату «О происхождении неравенства», «История Тома Джонса» остается одним из замечательных образцов диалектики в просветительской мысли XVIII в. и вместе с этим — одним из замечательных памятников просветительской критики односторонности буржуазного «прогресса» и буржуазного мышления.

Именно на основе этой стихийной диалектики, опрокидывающей мертвые догмы метафизической буржуазной морали, становится возможным создание таких глубоко реалистических, цельных в своей противоречивости и сложных в своей простоте характеров, как те, которыми изобилуют лучшие произведения Фильдинга. Том Джонс, пастор Адамс, сквайр

Уэстерн, София, Партридж — все эти образы, выделяющиеся на фоне просветительской литературы XVIII в., пропитаны стихийной диалектикой, заставляющей злое переходить в доброе, плохое — в хорошее. Начиная понимать относительность и условность норм буржуазной нравственности, Фильдинг стремится, не ограничиваясь видимостью человеческих действий и поступков, проникнуть в их внутреннюю сущность, исследовать их действительные скрытые мотивы. Именно эта «погоня за мотивами», которую Бентам впоследствии провозгласил «одной из главных причин людских заблуждений в исследовании нравственных вопросов», способствует реализму и психологической глубине характеров Фильдинга. Том Джонс поймал для Софии птичку: Блайфил выпустил ее на свободу. С метафизической точки зрения Бентама поступок Блайфила может представиться добродетельным: по словам самого Блайфила, он следовал лишь «закону природы, по которому каждое существо имеет право на свободу», тогда как Том Джонс, казалось бы, жестоко нарушил этот закон. Но, раскрывая действительный мотив «освобождения птички», Фильдинг устанавливает диаметрально противоположное соотношение обоих поступков. Добренький Блайфил оказывается злым, «жестокий» Джонс — добрым. Этот пример достаточен для того, чтобы дать общее представление о фильдинговском методе построения характеров, основывающемся на сопоставлении видимости с сущностью, кажущегося — с действительностью.

* * *

Реализм «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса» обязан своей глубиной тому, что он возник на основе своеобразной критики просветительской буржуазной морали «изнутри».

Обратимся к портретной галлерее его «комических эпопей», — заслуживающей того, чтобы присмотреться к ней более внимательно, — и нам станет очевидно, что симпатии и антипатии Фильдинга распределяются между его героями гораздо более сложно и гораздо менее прямолинейно, чем это представляется некоторым исследователям. Знаменательно, что, в отличие от Ричардсона, в глазах которого развратность аристократических Ловласов представлялась едва ли не главной общественной опасностью и окрашивалась самыми мрачными, почти трагическими красками, автор «Тома Джонса» весьма легко относится к вопросу об испорченности великосветских нравов:

«Нет ничего нелепее заблуждения, широко распространенного среди массы читателей: заимствуя свои взгляды от невежественных сатириков, они воображают, будто мы живем в развращенном веке... По моему скромному мнению, наш бомонд характеризуется скорее глупостью, чем пороками; суетный — вот единственный эпитет, которого он заслуживает».

Ему претит чувственная распущенность леди Буби, м-сс Фитцпатрик и леди Белластон, «красавчика» Дидаппера и лорда Фелламара. Но скупость, жадность, холодная расчетливость, — с каким бы целомудрием и благочестием они не сочетались, — представляются ему не менее опасными для окружающих, чем животная похоть и насильственный произвол. В отличие от Ричардсона, он понимает, что в мире, устроенном так, что «человек без денег лишен всякой возможности приобрести их», Ловласы и Буби, может быть, даже не так страшны, как Труллиберы, Питеры Паунсы и Блайфилы. Пассажиры почтовой кареты, готовые оставить ограбленного и израненного Джозефа Эндрьюса умирать на большой дороге, — так боятся они запачкаться кровью, текущей из его ран, — пожалуй, не менее бесчеловечны, чем его хозяйка леди Буби, прогнавшая его со службы в порыве оскорбленного самолюбия. Холодные расчеты Блайфила и деляческая беспринципность атторнея Даулинга имеют гораздо более решающее значение для судьбы Тома Джонса, чем все любовные интриги леди Белластон. Недаром портреты новоявленных богачей-толстосумов, прижимистых скряг и беспринципных дельцов большого и малого калибра, так многочисленны в галлерее сатирических образов «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса». Таувауз и Барнабас, Питер Паунс и Труллибер, адвокат Скаут и атторней Даулинг, отец и сын Блайфили, старик Найтингел — все это образы, в которых воплотилось отвращение художника к денежной расчетливости и эгоистической черствости новых буржуазных отношений. Правда, критика эта облечена в исключительно моральную, а не социальную форму, но зато в этой сфере нравственных понятий Фильдинг, как уже указывалось, достигает временами действительно диалектической глубины мысли в понимании и оценке человеческих характеров и поступков.

Противоречие между словами и делами, между репутацией и действительным поведением, между мотивами, обусловившими поступок человека, и объективным значением этого поступка постоянно раскрывается и «обыгрывается» Фильдингом в характеристике его героев.

Изображая властолюбивую хозяйку Джозефа Эндрьюса, леди Буби, он не упускает случая показать, какой чопорной холодностью прикрывает она свою распущенность:

«Мой дорогой покойник (тут она начала рыдать), если бы он снова оказался в живых (тут она пустила слезу) не смог бы упрекнуть меня ни в одном проявлении нежности или страсти. Нет, Слишслоп, за все время, что я жила с ним, ему ни разу не случилось получить от меня хотя бы один поцелуй без сопротивления с моей стороны. Я уверена, что он сам никогда не подозревал, как я его любила».

Рассказывая о жадном, злом и тупоголовом цопе Труллибере, Фильдинг подчеркивает, что тот пользуется в округе славой

примерного, благочестивого священника. Точно так же и м-сс Партридж (в «Томе Джонсе») — настоящая мегера, которая держит под башмаком своего беднягу-мужа, слывет всюду жертвой его тиранства, а Блайфил до самого момента своего разоблачения пользуется репутацией скромного и добродетельного молодого человека. М-сс Фитцпатрик, кузина Софии, открыто изменяющая своему мужу с неким ирландским пэром, позирует в роли невинной, оскорбленной жены.

Фильдинг любит озадачить читателя, ставя его перед фактами, казалось бы, совершенно непреложными, лишенными всякой двусмысленности, допускающими лишь одно толкование, а затем, с помощью неожиданного оборота событий, показывая эти факты в ином свете. Даже в изображении крайностей «порока» и «добродетели» в своих комических эпопеях он не становится на тот путь однотонного изображения характеров, которому следовал, например, в своих семейных драмах Дидро. Олверти, правда, во всех случаях жизни проявляет свою доброту, так же как Блайфил — свое злое сердце. Но негодяй Блайфил наделен и многими мещанскими «добродетелями», — более того, само его коварство является, в сущности, только логическим результатом гипертрофированной расчетливости и «разумной» заботы о собственном интересе, тогда как доверчивость и добросердечие Олверти, каким бы ореолом ни окружал их Фильдинг, переходят нередко в смешную наивность и слепоту, и последствия их могут даже оказаться опасными для окружающих.

Лучшим реалистическим созданием Дидро был отрицательный образ племянника Рамо. В этом образе, сознательно или бессознательно, воплотилось все отвращение великого просветителя к цинизму, себялюбию и хищности буржуа-собственников. Фильдинг, критикуя черствость и рассудочность буржуазной морали, считает еще возможным сохранить истинную человечность в мире буржуазных отношений. Лучшие реалистические характеры в «комических эпопеях» принадлежат положительным героям — пастору Адамсу, Тому Джонсу, Софии Уэстерн.

В этих образах Фильдингу удается достигнуть того единства индивидуальной неповторимости и художественной обобщенности, которое ускользало от большинства его современников. Адамс со всеми своими чудачествами, Джонс со всеми своими слабостями оказывается Человеком с большой буквы, «естественным» человеком просветительской философии.

Характеры молодых героев «Приключений Джозефа Эндрюса» — Джозефа и Фанни — еще очень безличны. Здесь сказались, вероятно, пародийность общего замысла романа. Характеры Джозефа и Фанни были важны для Фильдинга прежде всего как антитезы Памеле, и он подчеркивал в них главным

образом те качества, отсутствием которых отличалась героиня Ричардсона. У Джозефа и Фанни крепкое сложение и прекрасный аппетит, они здоровы, безыскусственны и жизнерадостны, любовь их не включает в себе ничего платонического, и в довершение всего Фанни неграмотна и никогда не пишет писем. Этим и исчерпывается вся характеристика этой пары. Но уже в этом романе Фильдинг показал себя мастером реалистического изображения людей: он создал образ пастора Адамса.

На заглавном листе первого издания «Приключений Джозефа Эндрьюса и его друга м-ра Адамса» стояли слова: «Написано в манере Сервантеса». Проблема «сервантесизма» Фильдинга представляет немалый интерес в связи с выяснением своеобразия его реализма.

Фильдинга сближает с автором «Дон-Кихота» не только широкий размах «комических эпопей», строящихся по сюжетному принципу «эпоса большой дороги», которому следовал великий испанский писатель: Фильдинг приближается, до известной степени, к «манере Сервантеса» в самом понимании человеческих характеров.

Ведь фильдинговский пастор Абрагам Адамс — в сущности не что иное, как своеобразное английское издание Дон-Кихота XVIII в. Дон-Кихот, воодушевленный непреодолимой верой в благородные рыцарские идеалы, принимал ветряные мельницы за великанов и трактиры — за рыцарские замки. Пастор Адамс, руководимый столь же непреклонной верой в совершенство человеческой природы, готов принять за «Человека» даже потерявшего всякий человеческий образ и подобие Труллибера, своего собрата по профессии, для которого каждая выкормленная им свинья дороже всей его паствы. Сталкиваясь на каждом шагу, подобно Дон-Кихоту, с грубой житейской прозой, он, однако не дает ей победить свою веру в людей. Подсмеиваясь над простодушием, непоследовательностью и комическими промахами Адамса, Фильдинг относится к нему с таким же уважением и сочувствием, с каким Сервантес относился к своему Дон-Кихоту.

Под неказистой комической внешностью полунищего деревенского пастора, по-детски наивного и любопытного и по-детски неприспособленного к жизни, — этого неуклюжего чудака и неряхи, который так рассеян, что может спокойно бросить в огонь свою любимую книгу и потерять в дороге лошадь и отнестись к этому с такой легкостью, словно он потерял носовой платок, — Фильдинг обнаруживает настоящего Человека в лучшем, просветительско-гуманистическом смысле слова. Адамс до смешного непрактичен, но эта житейская непрактичность не мешает ему быть верным другом в беде. Он смешон со своими нелепыми манерами и привычками, со своею обтрепанной и гряз-

ной, вечно подоткнутой рясой и вечным пощелкиванием пальцами в минуту возбуждения; но в то же время этот смешной старик умеет с истинным благородством постоять за свои убеждения и за своих друзей.

Пастором Адамсом открывается целая галерея образов, занимающих очень видное место в английской литературе. Это — те неподражаемые чудачки — доктор Примроз, Лисмэхаго, Тоби Шенди, мистер Пикквик, полковник Ньюком и др., — без которых немислим классический английский роман XVIII—XIX вв. Недаром м-ра Пикквика называли английским «Дон-Кихотом XIX века».

Фильдинг как бы впервые придает юмору английского реалистического романа нового времени его классическую форму. Кое-что в этом направлении было, правда, сделано в английской литературе еще до него. Уже Аддисон вывел на страницах «Спектэйтора» образ благородного чудачка сэра Роджера де Коверли, который до известной степени предвосхитил пастора Адамса. Уже Аддисон, — как впоследствии Фильдинг, а за ним большинство английских романистов нового времени, — поставил как бы знак равенства между понятиями «чудачества» или «экстравагантности» и понятием «юмора». Но для Аддисона чудачества сэра Роджера представляют собою прежде всего лишь частные допустимые отклонения от некоей общечеловеческой «разумной» нормы, важные в литературном отношении лишь постольку, поскольку они помогают конкретизировать образ героя и придать ему больший интерес.

«Сэр Роджер, при всех своих хороших качествах, до некоторой степени юморист, — пишет Аддисон; — его добродетели, так же как и недостатки, окрашены как бы некоторой экстравагантностью, придающей им именно ему присущий характер и отличающей их от добродетелей и недостатков других людей».

Пастор Адамс в изображении Фильдинга благороден и добр уже не «несмотря» на свою чудачливую наивность и непрактичность (как это было с аддисоновским героем), а напротив, именно «благодаря» этим последним качествам. Чудачества этого нового английского Дон-Кихота оказываются уже не просто частным отклонением от общечеловеческой нормы, но как бы условием или залогом его человечности.

В самом замысле образа Адамса оказывается много «сервантесовского». Конечно, ни Адамс, ни другие образы «Приключений Джозефа Эндрьюса» не отличаются той всемирно исторической глубиной, какая отличала главные образы «Дон-Кихота». В этом смысле Фильдинг далек от Сервантеса, как и вообще от реализма Возрождения. Но в живом противопоставлении наивного и бескорыстного гуманизма своего «экстравагантного»

героя грубой и черствой прозе «здравомыслящей» буржуазной жизни Фильдинг, действительно, следует «манере Сервантеса».

В «Приключениях Джозефа Эндрьюса» и в «Истории Тома Джонса» Фильдинг впервые в английской литературе четко отграничивает область «остроумия» (wit) от области «юмора» (humour), — понятия, которые еще недавно, в литературе XVII и начале XVIII в., звучали, как почти идентичные. Холодным и злым «остроумием», столь блестяще представленным в английской литературе драматургами Реставрации или эссеистами XVIII в. от Болингброка до Мандевилля, — он решительно жертвует в пользу сердечного и теплого «юмора».

Юмор Фильдинга теснейшим образом связан с тем понятием «экстравагантности» или «чужачества», с которым связывал его еще Аддисон. Чужаковаты не только герои «комических эпопей» Фильдинга, — сам их создатель как бы присваивает себе право на известную «экстравагантность».

Вместо того, чтобы сохранять, подобно своим предшественникам, респектабельную позу джентльмена, с благопристойным спокойствием наблюдающего жизнь, он непринужденно вмешивается в ту веселую суматоху, которая разыгрывается на страницах его «комических эпопей». Не довольствуясь тем, что его герои то и дело нарушают, при полном одобрении автора, все правила «здравого смысла» и буржуазной респектабельности, он и сам не прочь поиграть с самыми «почтенными» и «серьезными» вещами, неприкосновенными в глазах каждого истого буржуа.

Этому защитнику религии от вольнодумных «нововведений» ничего не стоит в то же время заставить житейски практичную супругу пастора Адамса провозгласить в ответ на призыв к христианскому милосердию и долготерпению, что «проповедывать вне церкви — грешно», или заставить скупое животное — Труллибера, изъясняться благочестивейшим ортодоксально христианским языком.

Читатель то и дело готов принять за чистую монету «серьезные» рассуждения автора, но едва он успеет настроиться на серьезный лад, как им овладевают сомнения, и ему уже кажется, что из-под строгой маски душеспасительного проповедника ему иронически подмигивает неисправимый «чужак» — юморист Фильдинг.

Откроем первую главу первой книги «Джозефа Эндрьюса». Что может быть, казалось бы, серьезнее и скучнее рассуждений о благодетельности добрых примеров, о пользе поучительных жизнеописаний и пр., которыми автор встречает читателей своей первой «комической эпопей».

«По избытку, но истинному замечанию, примеры воздействуют на ум с большей убедительностью, чем поучения; и если это справедливо по ог-

ношению к тому, что ненавистно и достойно порицания, то в еще большей степени по отношению ко всему любезному и похвальному...

Но так как часто случается, что наилучшие люди пользуются лишь малой известностью, а потому полезность их примера не может далеко простираться, писатель может быть призван на помощь, чтобы распространить далее их историю и представить эти любезные образы тем, кто не имел счастья быть знакомым с их оригиналами...

В этом свете я рассматривал всегда биографов, повествовавших о деяниях великих и достойных особ обоюбого пола».

У читателя, утомленного однообразным журчанием этого потока елейно-назидательных, равномерно-закругленных фраз, уже слипаются глаза; но конец третьего абзаца неожиданно выводит его из этого состояния: в качестве примера поучительных биографий жизнеописаний «великих и достойных особ обоюбого пола» автор называет... историю Джека — убийцы великанов (из английской детской сказки), графа Гая Уорика и «Семи христианских рыцарей» — популярных героев английской лубочной литературы. Еще несколько строк, — и насторожившийся читатель получает ключ к разгадке фильдинговской серьезности: под «великими и достойными особами», оказывается, автор подразумевает не кого иного, как своего давнишнего противника, поэта-лауреата Колли Сиббера (незадолго до этого опубликовавшего свою хвастливую автобиографию) и Памелу Эндриус, героиню высмеиваемого им романа Ричардсона. Все предшествующие безупречно назидательные рассуждения были, оказывается, не чем иным, как очень тонкой юмористической пародией.

Образ пастора Адамса может служить первым по времени свидетельством того, чем обязан реализм Фильдинга его юмору. Пастор Адамс становится для читателя, по мере развертывания романа, живым лицом; и морально гуманистическая проповедь, вложенная в его уста Фильдингом, оказывается едва ли не более убедительной и доходчивой, чем нравоучительные тирады ричардсоновской Памелы, никогда не изменяющей «здравому смыслу», никогда не попадающей в смешные и ложные положения, но всегда немножко деревянной и неестественной в своей неизменной добродетельности.

Герои Ричардсона лишены непосредственности. Они не столько действуют, сколько рассуждают, не столько живут, сколько переживают. Для лучших реалистически обрисованных характеров Фильдинга — для пастора Адамса так же, как и для Джонса, для Софии так же, как и для ее отца, сквайра Уэстерна, — типична, напротив, величайшая непосредственность, даже «наивность».

Именно в этой непосредственности, с какой проявляется чувственная природа Тома Джонса, вопреки всем установлениям филистерской буржуазной морали, видел Фридрих Шиллер источ-

ник художественного впечатления, производимого этим образом Фильдинга. В неоконченной работе «Каллий, или о красоте» он писал:

«Все, что обыкновенно носит название жесткого, есть не что иное, как противоположность свободы. Именно эта жесткость часто лишает эстетической ценности рассудочное, даже моральное величие. Блестательнейшей заслуге не прощает хороший тон этой грубости, и привлекательной делает добродетель только красота. Но характер или поступок человека не прекрасны, когда показывают его чувственную природу под давлением закона или оказывают давление на чувственную природу зрителя. В этом случае они внушают лишь почтение, но не влечение, не симпатию, — сухое почтение унижает того, кто его чувствует. Поэтому Цезарь нравится больше, чем Катон... Том Джонс — больше, чем Грандисон. Отсюда происходит то, что часто поступки, совершенные под влиянием порыва, нравятся нам больше, чем чисто моральные, так как они совершаются... под влиянием природы (аффекта), а не велений разума».

Эти замечания Шиллера интересны тем, что в них он уловил уже отмечавшуюся нами выше особенность творчества Фильдинга, состоявшую в противопоставлении непосредственного бескорыстного чувства практическому расчету и холодному рас судку.

Сознательно или бессознательно — Фильдинг ставит себе в «комических эпопеях» двойную задачу: реабилитировать свифтовского человека-животное йеху, вернув ему человеческое достоинство, и в то же время совлечь безжизненную маску добродетели с лица ричардсоновской Памелы и дать ей свободно проявить свою чувственно-человеческую природу.

Непосредственная смежность таких эпизодов «Тома Джонса», как встреча с Горным отшельником и авантюра с м-сс Уотерс, была, может быть, не простой случайностью. В разговоре с Горным отшельником Том Джонс с юношеским пылом доказывает величие и доброту человека, опровергая свифтианско-мизантропические взгляды отшельника. Несколькими часами позже он сам падает жертвой грубого чувственного искушения и оскорбляет Софию, изменяя своему чувству к ней. Так, на примере своего героя, Фильдинг как бы измеряет диапазон всех скрытых возможностей, заключенных в «человеческой природе», — от нравственного подъема до нравственного падения — и ни та, ни другая грань не являются безусловными, не исключают друг друга.

Литература более позднего времени утрачивает гармонию между чувственностью и чувством, между физическим и духовным бытием человека, лучами которой пронизано творчество художников Возрождения. Художники классицизма старательно очищают абстрактные страсти своих героев от всякого «земного» колорита, а зарождающийся реалистический буржуазный роман делает предметом своего изображения лишь наиболее грубые чувственные проявления «человеческой природы». Эта

дисгармония продолжает сохраняться и в творчестве первых английских реалистов XVIII в. Персонажи Дефо слишком ограничены своею трезво-практической деятельностью, для того чтобы быть способными не только к большому чувству, но хотя бы даже просто к чувственному наслаждению: гетеризм Роксаны, как и семейная жизнь Молль Флэндерс, — в своем роде не более, чем промысел.

Ричардсон, утверждая право бюргерского героя на внутреннюю свободу своего я, делает рассудочно-аскетическую самодисциплину необходимым условием этой свободы. Добродетельная чувствительность Памел и Кларисс и порочная чувственность Ловласов противопоставляются им друг другу как две взаимоисключающие противоположности. Фильдинг как бы «снимает» эту ограниченность рассудочного гуманизма XVIII в., на мгновение восстанавливая в «Томе Джонсе» утраченную со времени Возрождения гармонию плоти и духа. Не считая, может быть, героев Мариво (в «Жизни Марианны»), Том Джонс и София оказываются в литературе XVIII в. первыми живыми полноценными людьми, которые доступны всем земным испытаниям и соблазнам.

В «Истории Тома Джонса» Фильдинг, призывая на помощь гения-вдохновителя великих писателей прошлого, называет рядом с именами Аристофана, Мольера и Свифта—Шекспира, Сервантеса и Рабле, как своих учителей. И действительно, из всех западноевропейских писателей XVIII в. Фильдинг, пожалуй, наименее далек от реализма Возрождения.

В самих жанровых особенностях «комических эпопей» было что-то, напоминавшее широкий творческий размах Сервантеса и Рабле. «Эпос большой дороги» (the Epic of the Road, как его называют англичане) не был новым явлением в английской литературе. Зародившись на самом рубеже английского возрождения в знаменитых «Кентерберийских рассказах» Чосера, этот «эпос большой дороги» по-разному преломлялся потом и у аристократического Спенсера, с его рыцарями и дамами, странствующими по зеленым равнинам («Королева фей»), и у популярного в народе Делонейя, описывавшего путешествия веселых английских суконщиков («Томас из Рэдинга», «Джек из Ньюбери»), и стал жанром, близким и понятным массовому английскому читателю, задолго до того, как тот успел привыкнуть к заморским похождениям испанских плутов и французских искателей приключений. Построив свои «Приключения Джозефа Эндрьюса» и «Историю Тома Джонса» по принципу «эпоса большой дороги», Фильдинг как бы подхватывает оборвавшуюся нить народной традиции литературы английского Возрождения.

Опираясь на художников Возрождения — Шекспира, Сервантеса, Рабле он отказывается и от камерности Ричардсона и

от условной «экзотичности», присущей иногда Дефо, стремясь создать в «комических эпопеях» широкие полотна, воспроизводящие все многообразие жизни. Именно в гармоничности, с какой он сочетает правдивое изображение чувственного, физического бытия человека с изображением духовной жизни, заключается секрет свежести красок, секрет художественности творчества Фильдинга. Непосредственная жизнерадостность, разлитая по страницам «Истории Тома Джонса», невольно приводит на память известную марксовскую характеристику материализма Бэкона, у которого «материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку»¹.

Но, конечно, гармоническая жизнерадостность «комических эпопей» Фильдинга несравненно менее непосредственна, чем жизнерадостность его вдохновителей — писателей Возрождения.

Подобно гуманистам Возрождения, он мечтает о полноценном, гармоническом человеке. Однако, хотя гуманизм Фильдинга и идет во многом в разрез с филистерской буржуазной моралью, с лицемерием и ханжеством буржуазного общества, он все же несет на себе отпечаток буржуазных отношений. Классический лозунг телемитов «Делай, что хочешь», воплотивший в себе возрожденческий идеал свободы и всесторонности человеческого развития, уже не по плечу автору «Тома Джонса». Чем именно отличается его гуманизм от гуманизма Возрождения, можно яснее всего понять на примере следующих замечаний, сделанных им в этом романе. Говоря о мудром поведении м-ра Олверти, Фильдинг считает нужным сделать небольшое отступление, чтобы определить, что такое истинная мудрость, и приходит к заключению, что истинная мудрость — не что иное, как умеренность:

«Ведь если умеренность, предписываемая мудростью, есть вернейший путь к благосостоянию, то лишь она одна позволяет нам вкусить разнообразных наслаждений. Мудрый человек удовлетворяет каждое свое желание и каждую страсть, тогда как глупец жертвует всеми страстями ради утоления и насыщения только одной...

Словом, мудрость... учит нас лишь чуточку более широкому применению одной простой общеизвестной истины... Истина эта гласит: ничего не покупай по слишком дорогой цене.

Кто запасается этой истиной, выходя на большой рынок света, и постоянно мерит ею почести, богатства, удовольствия и другие приятные вещи, предлагаемые этим рынком, тот... человек мудрый... он делает самые выгодные покупки, приобретает любой предмет, в сущности, лишь ценой небольших хлопот и приносит домой все только что упомянутые мною приятные вещи, сохраняя в полной неприкосновенности свое здоровье, невинность и доброе имя, — обычную цену, которую платят за них другие» (разрядка наша — А. Е.).

Симптоматична уже та «рыночная» фразеология, к которой прибегает здесь Фильдинг, переносящий в область нравственных

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. III, стр. 157.

понятий коммерческие термины купли и продажи. Симптоматична проповедь умеренности как основы всех добродетелей и жизненных благ. Гораций, поэт «золотой середины», недаром так популярен в английской литературе XVIII в.: компромиссность в политике, практицизм в экономике и умеренность в философии были написаны на знамени английской буржуазии времен Фильдинга. Как мы видим, по представлению автора «Тома Джонса», гармоническое развитие человека является результатом не свободного и всестороннего развития в с е х проявлений его личности а, напротив, умеренного и ограниченного развития каждой из них. Выдвигаемое им правило — ничего не покупать слишком дорогой ценой — не только подчиняет всю деятельность человека деловому расчету, но даже попросту исключает из нее — как «слишком дорогой» — всякий «энтузиазм» (как любили выражаться английские просветители XVIII в.), т. е. всякое слишком бурное движение страстей как в области политической и гражданской жизни, так и в области философии или чувства. Гармония, в представлении Фильдинга, прежде всего — уравновешенность.

Эти особенности гуманизма Фильдинга, коренным образом отличают его от гуманизма Возрождения и непосредственно сближают с трезвым гуманизмом большинства английских просветителей XVIII в. Они не могли не дать себя знать и в его творчестве.

Гармоничность «Тома Джонса» была обусловлена известным отступлением Фильдинга от последовательной просветительской программы.

Но, как ни близок Фильдинг во многих отношениях к сентиментализму, было бы ошибкой отождествлять его творчество с творчеством Стерна, Руссо или немецких штюрмеров. Критикуя по многим пунктам односторонность просветительской программы, подвергая сомнению суверенность разума и непогрешимость метафизической буржуазной морали, он все же остается в целом типичным художником Просвещения. Характерно, что его апелляция от разума к чувству представляется далеко не безусловной: отдавая Джонсу предпочтение перед Блайфилом, Фильдинг спешит предупредить своих молодых читателей, чтобы они лишь с осторожностью следовали примеру его героя, ибо

«доброта сердца и откровенный характер, хотя бы они давали большое душевное наслаждение и наполняли умы благородной гордостью, ни в коем случае — увы! — не ведут к преуспеянию в свете. Благоразумие и осмотрительность необходимы даже наилучшему из людей... Недостаточно, чтобы намерения ваши и даже ваши поступки были сами по себе благородны, — нужно еще позаботиться, чтобы они и казались таковыми. Как бы ни была прекрасна ваша внутренняя сущность, вы всегда должны сохранять также приличную внешность... Сама Добродетель не покажется приглядной без внешних украшений приличия и пристойности».

Отмеченные выше умеренность и компромиссность фильдинговского гуманизма проявляются в этом отрывке с большой наглядностью.

Если в реалистической противоречивости и сложности его лучших характеров сказывается известный отход от метафизического представления о морали, характерного для просветительской философии XVIII в., то в остальном просветительская внеисторичность и механистическая трактовка законов жизни дают себя знать в его творчестве так же, как в творчестве других его современников. Да и самый реализм характеров Фильдинга также имеет свои пределы.

В «Опыте о свободе остроумия и юмора» Шефтсбери рассказывает любопытную притчу о чернокожем жителе Эфиопии, нечаянно попавшем на карнавал в Венеции или в Париже. Сперва он принимал все черные маски за настоящие лица; но потом, увидев свою ошибку, стал и настоящие живые лица принимать за карнавальные маски. Эта аллегория приложима до известной степени ко всему буржуазному Просвещению XVIII в. Философ-просветитель отбрасывает сословные и религиозные различия, унаследованные от феодализма, как искусственные маски, скрывающие истинное лицо человека; но он слишком часто склонен принять за маску и действительную сущность «человеческой природы» — исторически сложившуюся совокупность общественных отношений.

Внеисторичность составляла одно из самых слабых мест в мировоззрении буржуазных просветителей XVIII в. В своей классификации наук энциклопедисты — самые передовые мыслители своего времени — определяли вслед за Бэконом историю как науку, основывающуюся лишь на памяти. История прошлого представлялась идеологам нового буржуазного общества бессмысленной летописью невежества, притеснений и кровавой резни; история будущего — чистыми неисписанными страницами, которые предстояло заполнить просветительскому Разуму.

Это просветительское презрение к истории было выражено очень ярко в основных мотивах фильдинговского «Путешествия в загробный мир». Трудно представить себе что-либо более неисторичное, чем те «исторические» романы в миниатюре, какими являются входящие в «Путешествие» автобиографии Юлиана-Отступника и Анны Болейн. Рассказывает ли автор о византийских вельможах или евнухах-рабах, о политической жизни древнего Рима или о дворе Генриха VIII, об Англии Вильгельма-Завоевателя или о средневековой Испании времен мавританского нашествия, — он нигде не воспроизводит исторического своеобразия эпохи. Характеры его героев столь же абстрактны, как и обстоятельства, в которых они развиваются.

В «комических эпопеях» Фильдинга, на вершине его реализма, эта отвлеченность сменяется бытовой конкретностью. Герои «Приключений Джозефа Эндрьюса» и «Истории Тома Джонса» — типичные рядовые англичане первой половины XVIII в. с их нравами, привычками, манерами и языком. Но и здесь в трактовке человеческих характеров дает себя знать просветительское представление о сущности человека как «абстракте, присущем отдельному индивидууму» (Маркс). Фильдинг требует от писателя общения с «людьми всех званий и состояний, потому что знание так называемого высшего общества не научит его жизни людей низшего класса и *è con verso*, его знакомство с низшей частью человечества не откроет ему нравов высшей его части».

Но под покровом этих различных «нравов» он, Фильдинг, стремится отыскать как некий общий неизменный субстрат единообразную «человеческую природу», памятуя, что она «повсюду одинакова», как утверждал он еще в своем предисловии к «Дон-Кихоту в Англии». Типичным повествовательным приемом Фильдинга, в соответствии с этим, является формулирование того или иного априорного нравственно-философского положения, конкретным частным проявлением которого оказывается поведение его героев.

«Один мой знакомый старик, большой умница, любил говорить: «Когда детям нечего делать, они проказят». Не буду распространять этого тонкого изречения на всю прекрасную половину рода человеческого, но справедливо, кажется, сказать, что когда женская ревность не проявляется открыто в свойственной ей форме ярости и бешенства, то эта пагубная страсть почти наверняка действует тайком и пытается подкопаться под крепость, которую не в состоянии взять открытым штурмом.

Примером может служить поведение леди Белластон».

«По замечанию древнего мудреца, имя которого я забыл, страсти по-разному действуют на человеческую душу, так же, как болезни — на тело, в зависимости от силы, или слабости, крепости или гнилости того и другого...

Другой философ, имя которого... также ускользнуло из моей памяти, заметил где-то, что решения, принимаемые в отсутствии любимого предмета, весьма легко улетучиваются в его присутствии. Настоящая глава может служить комментарием к обоим этим мудрым замечаниям».

Можно было бы привести немало аналогичных примеров, в изобилии разбросанных по страницам «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса».

Изображая в своих «комических эпопеях» столь различных по своему общественному положению людей, как леди Белластон и Молли Сигрим, Слипслоп и леди Буби, м-сс Тау-Вауз и Найтингэл-старший, Фильдинг, однако, ставит себе задачу выявить то общее, что сближает их друг с другом, вместо того, чтобы показать каждого из них в их общественно-обусловленном своеобразии.

В своем знаменитом «рассуждении о высоких и низких людях» («Джозеф Эндрьюс») он объединяет лордов и принцев с лакеями и чистильщиками сапог, — и те и другие подчиняются своим господам, вся разница лишь в том, что одни встают на рассвете, а другие — после полудня. Различия между лордом и чистильщиком сапог, леди Буби — и горничной Слипслоп, представляются ему лишь маскарадным костюмом, который надо совлечь с человека, чтобы познать его инстинктивную «естественную» сущность. Пригча Шефтсбери оправдывается по отношению к творчеству Фильдинга так же, как и по отношению к другим просветителям.

Дон-Кихот, Панург, Пантагрюэль, Гамлет — лучшие реалистические образы литературы Возрождения — были прежде всего социальными типами, их судьба воплощала в себе исторические судьбы целых общественных слоев. Фильдингу в лучшем случае удастся показать в отдельном конкретном индивиду, взятом из частной жизни, «естественного человека» просветительской философии.

Его реализм отстает от реализма художников Возрождения и в другом отношении — в изображении движения и развития больших чувств и страстей. Обобщенные образы художников Возрождения были титаническими, как и сами люди этой эпохи; в творчестве Фильдинга, как и большинства других современных ему буржуазных романистов, вступает в свои права прозаическая стихия повседневной, обыденной жизни. Преимущественным предметом его изображения становятся уже не пороки, а слабости, не страсти, а увлечения, не преступления, а проступки. Проявления человеческой деятельности мельчают, как и сам человек. Характерно заметное понижение интеллектуального уровня героя Фильдинга по сравнению с героями писателей Возрождения — понижение, особенно очевидное, если учесть, что сам автор «Тома Джонса» принадлежал к числу передовых мыслителей-гуманистов своего времени. Герои Рабле, Сервантеса, Шекспира, Марло и других писателей живут деятельной интеллектуальной жизнью. Дон-Кихот и Пантагрюэль, Гамлет, Ромео, Фауст — мыслители, стоящие на высоте всей современной им культуры. Герои Фильдинга — София, Том Джонс, пастор Адамс — менее всего мыслители, и уровень их интеллектуальных запросов весьма ограничен.

Уделяя большое внимание чувству, «жизни сердца» своих персонажей, Фильдинг, однако, плохо умеет изображать развитие и столкновение страстей. В его приемах психологического анализа сказывается некоторая рационалистическая сухость; в поисках конечных мотивов, обусловивших то или иное поведение его героев, он ведет себя часто как заботливый документатор, а не как художник, выбирающий из жизни самое типиче-

ское и яркое. В этом стремлении исчерпать с арифметической точностью все содержание жизни своих персонажей, перечтя по пальцам все руководящие ими мотивы, заключается источник трезвости реализма Фильдинга, но, в то же время, и источник некоторой линейности, заметной и в рационалистическом построении характеров, и в языке, и в приемах сюжетного развития.

Несмотря на неоднократно высказывавшееся им пренебрежительное отношение к литературному «слогу», работу над которым он считал наименее важной частью творческого процесса, Фильдинг сделал очень многое для развития английского литературного языка. Он был едва ли не первым романистом нового времени, в творчестве которого реалистический диалог занял подобающее место и как средство изображения характеров и как средство развития действия (драматургическая практика Фильдинга оказала ему в этом отношении немалую услугу). Он сделал многое для того, чтобы приблизить литературный язык к живой разговорной речи, освободив его от балласта описательности и дидактики. Для его лучших произведений в стилистическом отношении характерно то же стремление к художественной правдивости и выразительности, каким проникнуто все его творчество.

Но язык Фильдинга несет на себе печать своего времени. Это — язык писателя-рационалиста, трезво и деловито судящего о мире и о людях, который, не всегда умея совместить точность изображения с его поэтичностью, предпочитает жертвовать последним в пользу первого. Его язык недостаточно гибок и мало лиричен; несмотря на присущую ему ироническую складку, в нем сказываются еще, — в особенности, когда начинается более или менее отвлеченное изложение, — известная тяжеловесность и громоздкость, свойственные английскому литературному языку первой половины XVIII в., пока сентименталисты — прозаики и поэты — не сделали его более эмоциональным, гибким и непринужденным.

Во многом близкий сентиментализму, Фильдинг не владеет, однако, еще ни психологической глубиной, ни эмоциональной насыщенностью и богатством языковых нюансов, которые стали достоянием литературы, начиная с творчества Стерна и Руссо. Недаром Фильдинг называл свои романы «комическими эпопеями» в прозе. Внимательный и памятный наблюдатель, прекрасно умеющий воспроизвести грубую речь сквайра Уэстерна или забавно исковерканный язык Слипслоп и Гонор, он чувствует себя в своей стихии, когда изображает прозаическую обыденную жизнь современного ему английского общества. Но когда дело доходит до воспроизведения высокого эмоционального пафоса, до изображения бурной поэзии страстей, этот большой художник-реалист оказывается странно неловким и

ограниченным в выборе своих изобразительных средств. Как ни несправедлив, вообще говоря, Тэн в своей оценке творчества Фильдинга, нельзя, однако, не согласиться с ним, что изображение величия глубоких душевных переживаний человека плохо дается автору «Тома Джонса».

Что касается сюжетного построения «комических эпопей», то в этом плане реализм Фильдинга представляется столь же противоречивым, как и в других отношениях.

Читателю XX в. пестрая путаница трагикомических злоключений, постигающих героев Фильдинга, с первого взгляда может показаться просто невероятной — настолько невероятной, что он, пожалуй, готов будет упрекнуть автора «Тома Джонса» в том, что тот слишком широко воспользовался своим правом «показывать лица и вещи, о которых значительная часть его читателей не имеет никакого представления». Более близкое знакомство с историей тогдашней Англии, с бытом и нравами английских подданных Георга II заставляет, однако, усомниться скептически настроенного читателя в правильности своих первоначальных впечатлений. Ему могли казаться неправдоподобными бесконечные странствия героев «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса»; но историк рассказывает ему о крайних трудностях, с которыми были сопряжены путешествия по тогдашней Англии, о сети дорог, редкой до смешного, о непролазной грязи, из-за которой запрягать карету шестеркой лошадей было не роскошью, а скорей технической необходимостью, о примитивности и дороговизне средств сообщения. Ему покажется, быть может, что Фильдинг злоупотребляет эффектом «разбойничьих» эпизодов: грабители, действительно, дважды появляются на сцене в «Джозефе Эндрьюсе» (ограбление Джозефа, покушение на ограбление Фанни) и трижды — в «Томе Джонсе» (покушение на ограбление Горного отшельника, нападение Норсертона на м-сс Уотерс и столкновение Джонса с лондонским грабителем). Из подлинных документов — мемуаров и переписки современников Фильдинга — он узнает, однако, что преступность достигла в Англии середины XVIII в. небывалых размеров, что грабежи стали повседневным явлением не только в провинциальной глуши, но и среди бела дня на улицах Лондона, и что предусмотрительная светская дама, современница Фильдинга, отправляясь на бал или в маскарад, захватывала с собою приготовленный «на всякий случай» для грабителя кошелек... с фальшивыми монетами. Может показаться нелепым признание Джозефа и Фанни к тюремному заключению за то, что они отломали сучок от орехового куста, — оказывается, однако, что по тогдашнему английскому законодательству всякая кража на сумму свыше пяти шиллингов каралась смертной казнью, независимо не только от обстоятельств преступления,

но и от возраста преступника. Дикой и невероятной покажется попытка лорда Фелламара насильственно завербовать Тома Джонса во флот, как бродягу: ничто, однако, не могло быть более естественным и вероятным, чем этот случай, в те времена, когда бродяжничество само по себе составляло уголовное преступление, а флот Англии — «царицы морей» — пополнялся почти исключительно путем насильственных вербовок, спаивания, а иногда и просто похищения людей. Можно было бы еще и еще продолжить ряд примеров, которые наглядно показывают, что фантастичность сюжетов «Джозефа Эндрюса» и «Тома Джонса» очень обманчива, и что Фильдинг был прав, говоря, что все в его книгах «списано с книги природы».

Однако он не только «обыгрывает» рядовые, всем знакомые «события» каждого дня — семейную ссору, препирательство с трактирщиком, уличную драку, охотничью сценку, судебное разбирательство в мировом суде, — окружая их ироническим ореолом пародии, как это делали другие авторы «комических романов». В отличие от всех других, Фильдинг стремится обобщить и типизировать движение повседневной, обыденной жизни, так же, как он стремился обобщить и типизировать характеры своих героев.

Если он называет свои романы «комическими эпопеями», то, конечно, не потому только, что они «отличаются от комедии тем же, чем серьезный эпос отличается от трагедии», и не потому, что они написаны прозой, а не стихами. Называя свои «комические эпопеи» историями («История приключений Джозефа Эндрюса и его друга м-ра Абрагама Адамса», «История Тома Джонса, найденыша») и противопоставляя их всевозможным «жизнеописаниям» и «апологиям», Фильдинг тем самым подчеркивает не только широту охвата, но и внутреннюю закономерность повествования.

«Случай, — по замечанию Гельвеция, — делает историю». Это типично просветительское изречение, в котором сказалось обычное для просветителей представление об истории как о цепи «неразумных», кровавых и гнусных случайностей, может пригодиться для того, чтобы объяснить своеобразие сюжетного построения фильдинговских «комических эпопей».

Случай, может быть, нигде не играл такой огромной роли, как в плутовском и бурлескном романе XVI—XVII вв. Но этот случай «не делал» истории. Швыряя героя то вверх, то вниз, изменчивая судьба не приводила его ни к какой определенной цели. В «Ласарильо с Тормеса» и в «Гусмане де Альфараче», в «Франсионе» и в «Буржуазном романе» не было, в сущности, ни конца, ни начала, ни необходимой развязки, ни завязки (если не считать рождения героя — этой общечеловеческой, естественно необходимой «завязки» каждой жизни).

В «комических эпопеях» Фильдинга «случай делает историю». Автор «Тома Джонса» подчеркивает внутреннюю закономерность своего повествования.

Если, прочтя «Тома Джонса», восстановить мысленно весь путь сюжетного развития, то окажется, что в этом столь пестро и прихотливо построенном романе нет почти ни одного эпизода, который можно выбросить без ущерба для глубины характеристики и для стройности действия. Занавеска, сорвавшаяся с гвоздя в комнате Молли Сигрим, изобличает ее связь со Сквейром, в корне меняет отношение к ней Джонса и всецело обращает его мысли к Софии. Если София падает с лошади, то это необходимо для того, чтобы объяснить потерю бумажника. Потеря бумажника необходима для того, чтобы у Джонса по приезде в Лондон был повод разыскивать свою возлюбленную и т. д. и т. п. В «Джозефе Эндрьюсе» сюжетное построение еще не отличается такой внутренней слаженностью; по примеру своих отдаленных предшественников — может быть, Сервантеса, а может быть, и Скаррона — Фильдинг вставляет в роман не только «Историю Уильсона», которая по крайней мере знакомит читателя с новым лицом, необходимым для развязки романа (он оказывается отцом Джозефа), но и совершенно не связанную с контекстом «Историю Леоноры, или несчастной ветреницы» — вполне самостоятельную законченную новеллу. В «Томе Джонсе» Фильдинг не прибегает более к этому искусственному композиционному приему. «История Горного отшельника», более чем слабая в художественном отношении, необходима для того, чтобы поставить в развернутой форме гуманистическую проблему нравственного достоинства человеческой природы, решающую для всего романа. В остальном «История Тома Джонса», несмотря на большой объем, отличается поразительной действенностью и слаженностью сюжета.

Стремясь к максимальной реалистической выразительности, Фильдинг избегает ненужных деталей, статических описаний и т. п. моментов, загромождающих и задерживающих развитие действия.

«Мы не поленились бы подробно описать все неистовства Джонса по этому случаю, — пишет он, рассказывая о том, как его герой принял известие о пребывании Софии в Эптоне, — если бы были уверены, что читатель не поленился прочесть о них; но так как легко может статься, что после всех трудов, затраченных нами на изображение этой сцены, наш читатель возьмет да и пропустит ее всю целиком, то мы избавили себя от этих хлопот. Правду сказать, единственно по этой причине мы часто обуздывали буйную силу нашего гения и опускали множество великолепных описаний, которые иначе вошли бы в это сочинение. А указанное подозрение, признаться откровенно, источником своим имеет, как это обыкновенно бывает, нашу собственную порочность: пробегая страницы многотомных историков, мы сами сплошь и рядом делали самые отчаянные скачки».

В этом отношении «Том Джонс», да и «Джозеф Эндрьюс», коренным образом отличаются от «Амелии», где чувствительная дидактика то и дело берет верх над реализмом и выходит из берегов сюжета.

Что касается до сюжетного построения фильдинговских «комических эпопей», то оно отличается и от хаотической аморфности плутовского романа и от нарочитой субъективистской сюжетной разорванности романов сентименталиста Стерна.

У Стерна объективная причинная связь явлений фактически исчезает — во всяком случае перестает играть роль в развитии сюжета. В «Сентиментальном путешествии», а особенно в «Тристраме Шенди», ясно видно, как место этой связи заступают авторский произвол, игра субъективных ассоциаций, капризы памяти и воображения. Повествование в «Тристраме Шенди» как бы эмансипируется от времени и пространства; сюжет становится похожим на клубок безнадежно спутанных разноцветных оборванных нитей: распутать его до конца не могут ни автор, ни читатель.

Сюжетный клубок фильдинговских «комических эпопей», напротив, распутывается без труда: автор ни на мгновение не выпускает из рук путеводной нити. Правда, в отличие от Дефо или Ричардсона, Фильдинг не только не скрывает, но, напротив, подчеркивает роль авторского произвола в своем повествовании. Он сам, от своего лица, заводит беседу с читателями, как бы усаживаясь в кресле на авансцене своего романа, — по образному выражению Джордж Элиот. Он обсуждает с ними поступки своих героев, высказывает предположения об ожидающих их в будущем возможностях, рассказывает о своих творческих приемах. Все это не имеет уже, конечно, ничего общего с теми претензиями на документальную достоверность повествования, какие характерны для каждого романа Ричардсона и Дефо. Но вместе с тем в этих приемах Фильдинга нет еще ни малейшей доли субъективистского иррационализма, столь характерного для творчества Стерна. Авторское вмешательство в повествование в том виде, в каком оно проявляется в «Томе Джонсе» (и в меньшей степени в «Джозефе Эндрьюсе»), само по себе еще не противоречит реалистической ценности этих вещей: если Фильдинг и играет своими персонажами, как марионетками, то эта игра ведется в строгом соответствии с объективными законами «Природы и Разума». Каждое описываемое им явление имеет свою причину; и, в свою очередь, каждый случай «делает историю», так или иначе видоизменяя судьбу героя.

«Ведь мир можно рассматривать, как огромную машину, большие колеса которой приводятся первоначально в движение самыми маленькими, почти незаметными для всех, за исключением самых зорких глаз».

Это отождествление всего мира с гигантским механизмом, столь характерное для мировоззрения просветителей XVIII в., позволяет нащупать самое слабое место в сюжетном построении романов Фильдинга.

Стремление поймать ускользающие от более поверхностных художников скрытые закономерности жизни, показать внутреннюю связь внешне не связанных между собой явлений, найти порядок в кажущемся хаосе повседневной жизни — не только не противоречило принципам реализма, но, напротив, должно было дать романам Фильдинга лишь большую реалистическую глубину. Однако, подобно другим писателям Просвещения, Фильдинг механистически односторонне понимает взаимную связь явлений.

Необходимость, говоря знаменитыми словами Энгельса в письме Иосифу Блоху

«прокладывает себе дорогу сквозь бесконечную толпу случайностей (т. е. вещей и событий, внутренняя взаимная связь которых настолько отдаленна или настолько трудно определяема, что мы можем забыть о ней, считать, что ее не существует)»¹.

Но Фильдингу чуть ли не каждый случай представляется «исторически» необходимым.

Во многом возвышаясь в своем творчестве над общим уровнем Просвещения, Фильдинг, однако, подобно другим своим современникам, находится во власти внеисторического представления о буржуазном индивидуе XVIII в. как о естественном исходном пункте истории.

В буржуазном

«обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII века... этот индивид XVIII века, — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — ...новых производительных сил, — представляется идеалом..., — не результатом истории, а ее исходным пунктом; потому что соответствующий природе индивид, согласно их воззрению на человеческую природу, казался не возник исторически, а положен самой природой... Лишь в XVIII веке, в «буржуазном обществе», различные формы общественной связи выступают по отношению к отдельной личности просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость»².

Эти слова Маркса, объясняющие действительную сущность, скрывающуюся за «эстетической видимостью больших и малых робинзонад», помогают понять очень многое в развитии литературы буржуазного Просвещения.

Принцип «робинзонады» в том широком смысле слова, который вкладывал в нее Маркс, оказывается, как уже отме-

¹ Маркс и Энгельс. Письма, стр. 375, Соцэкгиз, 1931.

² Маркс и Энгельс. Соч., т. XII, ч. I, стр. 173—174.

чалось выше, до известной степени общим для всей буржуазной литературы XVIII в. — от «Робинзона Крузо» до «Кандида» и «Эмиля». Детская Эмиля или монастырь «Монахини», лондонские трущобы Молль Флэндерс, будуар Роксаны или пиратский корабль капитана Сингльтона — все они, при ближайшем рассмотрении, оказываются своеобразным «островом Робинзона», все они служат писателю-гуманисту лабораторией, в искусственно заданных условиях которой он проводит эксперимент над «человеческой природой», беря для этого отдельного, тщательно изолированного представителя человеческого рода.

Казалось бы, что может быть более далеким от типичной робинзонады — истории индивида, искусственно изолированного от общества, — чем романы Фильдинга, на страницах которых бесконечной чередой проходят сотни людей и где самое действие разворачивается чаще всего на глазах толпы на большой дороге, под крышей трактира или на городских улицах?

А между тем «комические эпопеи» Фильдинга — «Приключение Джозефа Эндрюса» и еще больше «История Тома Джонса» — также принадлежат до известной степени к числу «больших и малый робинзонад» XVIII в., о которых писал Маркс.

«Человек так же легко может умереть с голоду на Леденхольском рынке, как в пустынях Аравии». Это замечание, мимоходом оброненное Фильдингом в истории Горного отшельника, дает многое для понимания построения его романов. Герой Фильдинга, как бы он ни был общителен, в сущности, столь же одинок посреди окружающей его толпы, как Робинзон на своем необитаемом острове. Более того — разрыв последних общественных связей героя служит толчком, приводящим в движение действие романов о Джозефе Эндрюсе и Томе Джонсе.

«Весь мир, по выражению Мильтона, расстилался перед ним; и Джонсу, как Адаму, не к кому было обратиться за утешением или помощью».

Вот настоящий исходный пункт истории Тома Джонса, найденыша; все, что предшествовало его изгнанию из дома м-ра Олверти, служит лишь предварительной экспозицией, своего рода прологом, предшествующим началу действия. Так, и в «Приключениях Джозефа Эндрюса» действие начинается фактически с того момента, когда Джозеф, выгнанный со службы у леди Буби, отправляется в странствия, как бездомный бродяга, утративший вместе со снятой с него лакейской ливреей определенное положение в обществе.

Разрыв с обществом, социальное одиночество героя, служит исходным пунктом действия этих романов Фильдинга; возвращение героя в лоно общества совпадает с их развязкой. Стоит

Джозефу Эндрьюсу или Тому Джонсу занять прочное определенное место на общественной лестнице, как их судьба перестает интересовать автора. Теряя свою нарочитую обособленность от общественных отношений, они утрачивают вместе с ней и художественный интерес в глазах писателя. Робинзон перестает быть Робинзоном, покинув свой необитаемый остров; Фильдинг понимает это лучше, чем Дефо, неудачно пытавшийся искусственно продолжить свою робинзонаду.

Кант в своей «Антропологии» ссылается как на пример дурного вкуса на попытку продолжения «Истории Тома Джонса», предпринятую одним из современников Фильдинга.

«Преднамеренно, только ради смены, примешивать к жизни скорби и причинять себе горе, заставляя будить себя, чтобы снова хорошенько почувствовать состояние усыпления, или, как в романе Фильдинга «Найденыш», где издатель... прибавил к ней еще последнюю часть, чтобы ради разнообразия после брака (которым оканчивается роман) показать и муки ревности, — все это доказывает отсутствие вкуса»¹.

Если, однако, с точки зрения Фильдинга, счастливый брак героев и был логическим концом «Приключений Джозефа Эндрьюса» или «Истории Тома Джонса», то вовсе не потому, что «слишком прозаические» тревожения семейной жизни казались ему недостойными художественного изображения. Свою «Амелию» он построил целиком, как историю супружеской жизни Вильяма и Амелии Бузс, смело отодвинув в прошлое более романические перипетии их юности. Но брак Джозефа Эндрьюса и Фанни, Тома Джонса и Софии — это как бы символ, всего выразительнее свидетельствующий о прочном водворении фильдингского героя на подобающее ему место в обществе. Брачное свидетельство играет здесь роль гражданского аттестата зрелости. А Том Джонс, превратившийся из ветренного юноши в зрелого мужа, из бездомного найденыша в богатого наследника, из бродяги без определенных занятий в почтенного помещика, — уже не Том Джонс. Это Робинзон, благополучно покинувший свой необитаемый остров. Его робинзонада закончилась; и Фильдинг заканчивает вместе с ней и свою «комическую эпопею», в основе которой лежала эта робинзонада.

Определяя в своих «Лекциях об эстетике» отличие романа нового времени от добуржуазных повествовательных жанров, Гегель писал:

«Случайность внешнего существования превратилась в прочный, обеспеченный порядок гражданского общества и государства, так что там, где ставил себе химерические цели рыцарь, теперь существуют полиция, суды, армия, государственное управление. Благодаря этому меняется также и ха-

¹ Кант. Антропология, стр. 41, СПб, 1900.

рактар рыцарства героев, действующих в новейших романах. Они как индивидуумы со своими субъективными целями, своей любовью, честью, благоговением или своими идеалами исправления мира противостоят этому существующему порядку, прозе действительности, которая всюду ставит на их пути затруднения. Субъективные желания и требования взвинчиваются благодаря этой противоположности безмерно высоко. Каждый застает перед собою зачарованный, для него совершенно неподходящий мир, против которого он должен бороться, так как этот мир противится ему и, в своей неподатливой прочности не уступая страстям героя, выдвигает как препятствие желания какого-нибудь отца, какой-нибудь тетки, гражданские отношения и т. д. Такими новыми рыцарями являются особенно юноши, которым приходится пробиваться через круговорот мира, осуществляющийся помимо их идеалов. Эти юноши считают несчастьем, что существуют вообще семья, гражданское общество, государство, законы, профессиональные занятия и т. д., так как субстанциональные жизненные отношения с их ограничениями жестоко противодействуют их идеалам и бесконечному праву сердца... Но эта борьба, эти сражения являются в современном мире лишь годами ученичества, воспитанием индивидуума при соприкосновении с наличной действительностью и только тогда становятся осмысленными. Ибо учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, влетается со своими желаниями и мыслями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепления вещей, и приобретает себе в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как и все другие»¹.

Многое в этих замечаниях Гегеля применимо к «комическим эпопеям» Фильдинга. «Приключения Джозефа Эндрьюса и в особенности, «История Тома Джонса» уже могут рассматриваться как прообразы «романа о воспитании» (Bildungsroman). В своих «Годах учения Вильгельма Мейстера», которые принято обычно считать первым и типичнейшим образцом этого жанра, Гете был, без сомнения, многим обязан Фильдингу. «Наши романы, наши трагедии,— разве они не имеют своим первоисточником Гольдсмита, Фильдинга и Шекспира?» — говорил он сам Эккерману.

Противопоставление героя-одиночки чуждому миру не имеет в романах Фильдинга ничего общего с трагическим конфликтом, бунтом или борьбой. Джозеф Эндрьюс и Том Джонс меньше всего похожи на Вертеров и Карлов Мооров по своему миро-созерцанию и по своей судьбе. Вместо того, чтобы трагически погибнуть в борьбе с общественным порядком, они, подобно тем героям, о которых говорит Гегель, приспособляются к нему, становятся мирными добропорядочными гражданами и почтенными отцами семейства.

Эти благополучные развязки «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса» заслуживают, однако, более внимательного рассмотрения.

¹ Гегель. Соч., т. XIII, стр. 153—154.

У великих европейских реалистов XIX в. — у Бальзака, у Стендаля — перед героем, вступающим в жизнь, возникала дилемма: добиться успеха ценою своей нравственной чистоты и человеческого достоинства или, напротив, сохранить их, но зато обречь себя на участь вечных ничтожеств и неудачников. Таков выбор, который предоставляет Растиньяку Вотрен. Автор «Отца Горио» и «Потерянных иллюзий» понимает, что в условиях буржуазного общества нравственную чистоту нельзя совместить с житейским «успехом».

Фильдингу кажется, что эти понятия не только не исключают друг друга, но вполне совместимы. Возвращаясь в лоно общества, его герои не поступаются ни нравственностью, ни свободой чувства. Это обстоятельство он особенно подчеркивает в развитии сюжета «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса». Он не раз подвергает испытанию нравственную выдержку своих героев, предоставляя им соблазнительные возможности устроить свою судьбу ценой маленькой сделки со своею совестью и со своим сердцем. Джозеф Эндрьюс — лакей и бродяга — может не только стать любовником своей богатой хозяйки, леди Буби, но, при известной ловкости и с помощью своего новоиспеченного зятя, мужа Памелы, женится на ней. Тому Джонсу открывается возможность не только эксплуатировать леди Белластон в качестве ее любовника, но, не нарушая общепринятого морального кодекса, обеспечить свое существование, воспользовавшись предложением влюбившейся в него богатой вдовушки Арабеллы Хант и став ее мужем. Однако ни Джозеф Эндрьюс ни Том Джонс не соглашаются сознательно, по расчету, поступиться своею любовью к Фанни и Софии, хотя им и кажется, что их возлюбленные навеки потеряны для них. Житейский холодный «практический» расчет оказывается бессильным подчинить себе непосредственное бескорыстное чувство. Но, заставляя своих героев жертвовать материальными благами во имя нравственного достоинства и свободы чувства, Фильдинг спешит вознаградить их за это самопожертвование. Планы «практичного» Блайфила, питавшего к своему сводному брату «глубокое презрение за недостаточную заботливость о собственных интересах», терпят полное крушение. Непрактичный же Том Джонс, как и Джозеф Эндрьюс, обретает в заключительной главе романа не только свою возлюбленную, но и весьма солидные материальные блага. «Верным спутником невинности и добродетели» в конечном итоге оказывается не только тот «прочный внутренний душевный покой», потерю которого не могут возместить никакие выгоды, достигнутые ценой преступления (как писал Фильдинг в посвящении к «Тому Джонсу»), но и более осязаемые ценности, в виде собственного дома, имения и счета в банке.

Счастливыми развязками своих романов Фильдинг как бы хочет успокоить читателей, уверить их, что мир в конце концов устроен вовсе не так уж плохо и что если на долю «невинности и добродетели» иногда и выпадают кое-какие тревожные волнения, то все, рано или поздно, приходит к благополучному концу.

Однако нет ничего более иллюзорного, чем это видимое благополучие. Реалистическая проницательность Фильдинга нигде не изменяет ему в большей мере, чем в этих «счастливых концах» его романов. Для того чтобы придать «естественный» характер развязкам «Джозефа Эндрьюса», «Тома Джонса», «Амелии», автор вынужден прибегать к самым искусственным средствам.

Стремясь изгнать из своего повествования всякие элементы «фантастики», Фильдинг насмеялся над писателями, выводившими своих героев из безвыходных положений с помощью «*deus ex machina*» («Том Джонс»).

«Подобные перевороты, — пишет он, рассказывая о внезапной перемене в образе мыслей Олверти, — правда, часто встречаются в повестях и драматических произведениях потому только, что дело приближается к развязке, и оправдываются властью автора распоряжаться своим созданием; но мы, несколько не отказываясь от этой авторской власти, будем пользоваться ею очень осмотрительно, лишь там, где этого потребует необходимость, чего мы не видим в настоящем произведении».

Действительно, строя развязки своих романов по известному классическому рецепту, прокламированному еще Буало:

*D'un secret tout-à-coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue*

(внезапно раскрывающийся секрет изменяет все и всему придает неожиданный оборот), Фильдинг старается всеми силами придать этому внезапно раскрывающемуся секрету возможно более естественный и правдоподобный характер. Он заранее подготавливает к нему читателя. Начиная с первых страниц романа, — это особенно заметно в «Томе Джонсе», — он строит свой сюжет, ни на минуту не упуская из виду его предстоящей развязки. В «Джозефе Эндрьюсе» он не забывает как бы ненароком сообщить читателю, что Фанни Гудвил, — которая оказывается впоследствии дочерью стариков Эндрьюс, сестрою Памелы, — не знает своих родителей и была куплена у бродячих цыган старым помещиком Буби. Он заранее заставляет Джозефа Эндрьюса встретиться и с помещиком Уильсоном (своим действительным отцом) и с корабейником, который по неожиданному стечению обстоятельств оказывается в состоянии засвидетельствовать как его происхождение, так и происхождение Фанни. В «Томе Джонсе» автор использует для

подготовки и «обоснования» развязки еще более сложный аппарат. Он то и дело отмечает разные мелкие факты, отдельные совпадения, встречи и т. п., истинное значение которых раскрывается читателю лишь тогда, когда он узнает, наконец, секрет происхождения Тома Джонса, найденыша. Развязка романа покоится, таким образом, как будто бы на непоколебимом фундаменте вполне материальных обстоятельств, в сплетении которых нет ничего сверхъестественного или фантастического; но в действительности это правдоподобие обманчиво. Как ни «естественны» сами по себе все перипетии судьбы Эндрьюса или Джонса и Бузсов (разве в самом деле на свете не бывает похищенных детей, незаконорожденных подкидышей и подделанных завещаний?), однако в совокупности они представляются читателю чем-то мистическим — мистическим в том смысле, в каком, по замечанию Маркса, была бы мистической история, «если бы случайности не играли никакой роли». У Фильдинга перст провидения заметен чуть ли не в каждой случайности, — и если это провидение не есть своего рода «*deus ex machina*», то оно, во всяком случае слишком подозрительно походит на него.

«История Тома Джонса» начинается как история найденыша, в судьбе которого отразилась, кажется, вся социальная несправедливость буржуазного строя, но заканчивается как история на редкость счастливого племянника доброго богача Олверти. Из социально-типической судьба Тома Джонса (то же относится и к Джозефу Эндрьюсу и к Бузам в «Амелии») становится случайно-индивидуальной, — превращение, сознательно или бессознательно производимое художником, чтобы внести гармонию в изображаемую им действительность. Эта гармоничность уже здесь, в период расцвета творчества Фильдинга, покупается им ценой известного отказа от собственных реалистических творческих принципов. В известном примере с богачом, наделенным, кроме достигнутого безупречно честным путем богатства, всеми добродетелями и достоинствами, Фильдинг высказал свой взгляд на типичность жизненных явлений. Согласно этому взгляду, существование того или иного частного явления в действительности еще далеко не доказывает его типичности.

Сюжетное построение его романов вступает, однако, в противоречие с этим пониманием типического в жизни. Как бы ни была индивидуально правдоподобна судьба Эндрьюса, Джонса и Бузсов, она не менее социально невероятна и исключительна, чем приведенный самим Фильдингом пример.

В искусственности его оптимистических развязок лишний раз проявляется внутренняя шаткость гармонии, которую старался установить Фильдинг в «комических эпопеях» между

просветительским идеалом полноценного человека и практическими буднями буржуазного общества.

Автор «Джозефа Эндрьюса», «Тома Джонса» и «Амелии» стремится как бы снять с общества ответственность за злоключения героев, переложив ее на отдельных, исключительных личностей, злая воля которых служит основным источником всех несчастий героя. Разоблачите Блайфила, разоблачите Бетти Хэррис (сестру Амелии, подделавшую завещание их матери) — и вы тем самым восстановите в их исконной гармоничности «естественные», мирные, нормальные отношения между людьми. Буржуазное общество — этот Сатурн, пожирающий своих детей (по выражению одного из персонажей Бальзака), представляется художнику своего рода нейтральной средой, которая, правда, терпит до поры до времени Блайфилов, но эти Блайфилы, являются не ее естественным закономерным порождением (как, например, «злодей» Бальзака, ют Вотрена до кузины Бетты), а инородным, легко поддающимся механическому удалению телом. Это механическое восстановление нарушенного равновесия совершается с поразительной легкостью и быстротой; достаточно ключа к разгадке преступления, и преступник будет посрамлен, разоблачен и обезоружен. Зло, нарушающее «естественный» порядок жизни, оказывается слабым; внутренняя гармония этого порядка — устойчивой и неизменной. Происки Блайфила или Бетти Хэррис могут, как песчинка, попавшая на колесо часов, расстроить на время правильный ход того гигантского механизма, с которым Фильдинг сравнивает мир; но стоит выбросить песчинку — и колеса механизма закружатся попрежнему размеренно и равномерно. Развязки фильдинговских романов подчеркивают эту устойчивость и неподвижность бытия: если не считать естественных, чисто биологических перемен — смертей и браков, превращения сыновей в отцов и отцов в дедов, — развязка «Тома Джонса» (так же как развязка «Амелии») возвращает героев к исходному пункту романа. Искусственно нарушенное равновесие восстанавливается во всей прежней гармоничности.

Но, как мы видим, «земные» средства, с помощью которых автор восстанавливает нарушенную гармонию мира в «Джозефе Эндрьюсе» и «Истории Тома Джонса», оказываются сами достаточно искусственными.

В «комических эпопеях» просветительский гуманизм Фильдинга еще сохраняет «светский», внерелигиозный характер, хотя в сущности и в них мистическое «провидение» скрывается за «естественными» факторами, которые обуславливают судьбу его героев. Но не за горами было уже то время, когда для спасения просветительского оптимизма и веры в человека, для установления более прочного равновесия между гумани-

стическими идеалами и буржуазной действительностью Фильдингу предстояло отречься и от этой возрожденческой «светскости», чтобы найти опору в религии.

В «Амелии» (1751) Фильдинг предаст публичной анафеме своего прежнего учителя — Мандевилля — за его «греховное» материалистическое понимание человеческой природы как «комплекса страстей». Со свифтианским негодованием критикуя порочность английских общественных порядков, он не найдет иного средства спасения общества, кроме религии. Чувствительная дидактичность и односторонность в изображении людей и событий станут художественным результатом этих перемен в мировоззрении недавнего оптимиста. Сама творческая история Фильдинга должна была, таким образом, подтвердить знаменитые слова Теккерея о том, что после автора «Тома Джонса» никому в Англии не было дозволено изобразить человека таким, каков он есть.



ЛОРЕНС СТЕРН

И. Верцман

I

СТЕРН стоит в одном ряду с Фильдингом, Смоллетом, Гольдсмитом — писателями, представляющими следующий фазис английской литературы после разоблачительного сарказма Свифта, после пуритански-возвышенного пафоса Ричардсона, после узкого, доктринерского «здравомыслия» от Аддисона до Джонсона. Творчество Фильдинга, Стерна и Гольдсмита отмечено печатью того юмора, который заставил Гейне сказать: «англичане прежде всего начали подражать Сервантесу и до сих пор еще имеют его образцом»¹.

Точка зрения «легального прогресса», на которую встало общественное мнение средних классов Англии, резко отличает английское просвещение от французского. Английская буржуазия имеет свою революцию позади, и ее дальнейшее преуспеяние связано теперь с увеличением материальных богатств и усилением политического влияния на правительство. Французское буржуазное общество, напротив, готовится к революции. В отличие от французского просвещения, которое мечтательно уповает на будущее, английское — крепко осязает настоящее. В Англии буржуазные отношения уже стабилизировались, и английское общество приходит к трезвой «просвещенности» — признанию железных законов хозяйственной стихии. Юмор английских писателей XVIII в. направлен как раз на те явления, которые сталкиваются с реальностью буржуазных отношений, на донкихотствующих чудаков, которые так или иначе выпадают из этих отношений. Конечно, дон-кихоты английских юмористов — мало выдающиеся люди, и потому комизм их относительной изоляции от жизненной практики лишен черт гигантского гротеска, характерного для романа Сервантеса, но кое-

¹ «Введение к «Дон-Кихоту».

что общее с его героем у них есть. Отсюда интерес к Дон-Кихоту у Фильдинга (автора пьесы «Дон-Кихот в Англии»), у Смоллета (переводчика Сервантеса), у Стерна. Эти писатели так или иначе отвергают концепцию, скрывающую противоречия буржуазной жизни и усматривающую в морали и «здравом смысле» панацею от всех зол.

У Свифта резко и четко перечислены все столбы, на которых держится хваленая английская респектабельность: торговля, филантропия и удобства для богатых (в памфлете об ирландских детях). Он—единственный из писателей—стоял за пределами самодовольной трезвости англичан XVIII в. Впрочем, эта трезвость и самоуспокоенность имела и другого противника. Уже Мандевилль в своем на шумевшем памфлете: «Басня о пчелах, или частные пороки — общая выгода» (1714) восстал против оптимистической философии, выдвинутой Шефтсбери. «Будь добр, воспитан, человеколюбив, — и жизнь всего общества будет сплошной гармонией», — учил Шефтсбери, а Мандевилль отвечал ему разоблачениями в духе Лярошфуко и Гоббса. Надо только пойти дальше Лесли Стивена, который разницу между Мандевиллем и Свифтом свел к тому, что Свифт как бы говорит буржуазной цивилизации: «ты плодишь вонючих, обжорливых, жадных йеху, я ненавижу тебя», а Мандевилль весело направляет Свифта: «все мы йеху, и я тоже, так будем же называть вещи своими именами и делать то, что нам положено природой». Конечно, нельзя думать, что сатира Мандевилля — это циничное воспевание неприкрытого эгоизма¹. Их сатира могла быть верно понята только социализмом. Ни «мизантропия» Свифта, многими истолкованная ложно, ни «цинизм» Мандевилля, смысл которого тоже долго не был ясен, не могли стать в XVIII в. доминирующими направлениями мысли. Наиболее чистое выражение английского просветительства надо искать не в Мандевилле и Свифте, а в Смите, Фильдинге, Джонсоне. Их позиция представляет как раз примирение тех двух «истин», которые выступили в виде резкого и непосредственно осязаемого контраста у Мандевилля и Шефтсбери, т. е. примирение цинизма буржуазного хозяйства с его идеализированной «душой», повседневного поведения буржуа с его моральным сознанием. У Смита это сделано в форме чистого дуализма по принципу: «на бога надейся, а сам не плошай». Он создает экономический труд «О богатстве народов», сохраняя трезвость Мандевилля, где при-

¹ «Свидетельством социалистической тенденции материализма может служить «Защита пороков» Мандевилля, одного из ранних английских учеников Локка. Он доказывает, что в современном обществе пороки необходимы и полезны. Это ни в каком случае нельзя признать защитой современного общества». (Маркс и Энгельс. Соч., т. III, стр. 160).

знает вред благотворительности для торговли и вообще, как сокрушенно заметил Бокль, «игнорирует высокие благородные чувства»¹. А для успокоения совести Смит пишет «Теорию нравственных чувств», и помещает Мандевилля в главе «Легкомысленные системы», не так уж, впрочем, страстно ополчаясь против него, но все же отдавая преимущество Шефтсбери. То же у Фильдинга. Борясь с предвзятой, сухой, подчас фальшивой моралью Ричардсона, Фильдинг осуждает и педантизм долга и вообще непонимание реальных стимулов жизни, но давая простор, так сказать, «мандевиллевской» снисходительности к человеческой натуре, он обращается и к эстетической морали Шефтсбери; в первой главе VI части «Тома Джонса» он открывает целую полемику о любви с циниками мандевиллевского направления. И Фильдинг и Смит отдают преимущество Шефтсбери, а не Мандевиллю. Несмотря на это, знаменитый критик Самюэль Джонсон, находил все-таки в художественной системе Фильдинга переизбыток мандевиллевского элемента.

Джонсон понимал, что у Ричардсона «страсти движутся по приказу добродетели» и, все же отвергал все, что нарушает равновесие «здравомыслия»: и Свифта, и Фильдинга, и Юма, и Стерна и говорить нечего. Однако же к джонсоновскому реализму «золотой середины» тяготеют самые типичные, можно сказать — классические представители английского просветительного века.

Самюэль Джонсон держался «здравого смысла», детища компромиссной революции конца XVII в. Вот почему солидная буржуазная критика уже в наши дни называет Англию XVIII в. «Англией Джонсона». В Англии либерализм и Habeas Corpus Act всегда уживались и до сих пор уживаются с самым противным ханжеством и лицемерием, с самым тупым традиционализмом. Даже Шефтсбери и Джонсон несут долю вины в том, что современный английский обыватель легко примиряется и с властью твердолобых консерваторов и с порками в тюрьмах и школах. Английское «здравомыслие» в XVIII в. — еще здоровое дитя просветительства Локка и Шефтсбери — сделало англичанина рабом самой скучной в мире, самой мелочной регламентации общественного и частного быта. И недаром же рядом с этой регламентацией или на ее фоне всегда в английском обществе существует крайний эксцентризм — от Стерна до Шоу. Французы не знают таких крайностей.

Стерн примыкает к реалистической линии Мандевилля. Он пытается узнать человека без тех условных оболочек, которые искажают или прикрашивают его. И в личной жизни и в прин-

¹ В кн. IV, гл. II «Богатство народов». «Я не думаю, чтобы лица, претендующие на то, что они торгуют в видах общественного блага, приносили большую пользу».

циле Стерн — энтузиаст индивидуального своеобразия, такой же противник всяких формул, каким был в свое время автор «Басни о пчелах». В Стерне по-новому оживает мандевиллевский гротеск, беззастенчивый реалистический юмор, эксцентричный цинизм, выступающий против всякой идеализации человеческой природы, ее слабостей и эгоизма, против фальши буржуазных условностей вроде «здравомыслия», «благоденствия в мыслях и чувствах», «достойного джентльмена поведения», «филантропии, украшающей честный доход», и т. д. и т. п., словом — своеобразное «срывание всех и всяких масок» в той форме, в какой это было возможно в век благоразумного английского просвещения.

Вся эстетическая концепция Стерна диаметрально противоположна взглядам на искусство Шефтсбери, как противоположны были взгляды на добродетель Шефтсбери и Мандевилля.

Шефтсбери был сторонником юмора, но врагом грубого шутовства (*awkward buffoonery*). Он считал, что английская свобода предполагает сдержанность и «хорошие манеры». Юмор тоже следует умерять, не изливая его на что попало и в слишком больших дозах. «Если я могу серьезно защищать насмешливость, — писал Шефтсбери, — то я могу также быть трезвым в использовании ее. Действительно, это важное дело — научиться умерять и направлять тот юмор, который дан нам от природы, как самое мягкое средство против порока, предрассудка, меланхолии, заблуждения. Существует большая разница между стремлением поднимать насмех каждую вещь и умением находить в каждой вещи то, что именно может быть в ней осмеяно. Ибо смешно только то, что искажено в форме (*nothing is ridiculous except what is deformed*), и нет иного доказательства против насмешки, как значительность и правильность»¹.

Насколько далек от этой эстетики «правильного юмора» Стерн — нечего даже доказывать! С ним мы как бы возвращаемся к демонстрации Мандевилля против абстрактного рационализма просвещения. Например, мы уже чувствуем Стерна, когда Мандевиль откровенно выбалтывает свою антипатию к «деловым» людям: «Я удивляюсь общепользным людям, которые истязают себя делом с утра до ночи, которые каждый дюйм своего «я» жертвуют этому назначению; я же не имею сил подражать им, не потому, что я ленив, но потому что мне хочется заниматься тем, что мне нравится»². Это зародыш стерновской эстетики «игры» — его экспансивного антиутилитаризма³.

¹ Shaftesbury. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.* Ed. by Robertson, London, 1900.

² Цит. по Paul Sakmann. *B. de Mandeville und Bienefabel-Controverse, eine Episode in der Geschichte der engl. Aufklärung*, Lpz., 1897.

³ «Я совсем не деловой человек», — писал Стерн в одном письме (к мисс F. от 1760 г.).

Но самое важное — борьба с коллегами по ремеслу: у МанDEVИЛЛЯ — с педантичными врачами, лечащими больных посредством готовых, заранее известных рецептов; у СТЕРНА — с резонирующими критиками и писателями, руководящимися готовыми литературными штампами. МанDEVИЛЛЬ — такой же эксцентрик в медицине, каким был СТЕРН в богословии. Врачебный девиз МанDEVИЛЛЯ «желудок—совесть тела» мог бы принадлежать и СТЕРНУ, который, вероятно, перевернул бы его: «совесть—желудок души». Насмешки СТЕРНА над ученой схоластикой своего времени тоже предвосхищены островами ФИЛОПИРИО (это — манDEVИЛЛЕВСКИЙ ЙОРИК, его alter ego) по адресу врачей и аптекарей с их латинской ученостью, наспех извлеченной из словарей. Не случайно ведь благопристойный критик ДЕНИС, тот самый, которого СТЕРН высмеивает в «Тристраме Шенди», ополчился против «Басни о пчелах». Задолго до СТЕРНОВСКОГО ЙОРИКА МанDEVИЛЛЬ, плутовато вздыхая, жаловался, что в теории он вполне за СЕНЕКУ и его стоическую философию, но в жизни ему очень трудно одолеть свою плоть. Понятно теперь, почему и МанDEVИЛЛЬ и СТЕРН так любят ЛЯРОШФУКО; «Максимы» помогли первому выразить парадоксальную истину: религиозные мученики — это гордецы страдания и эгоисты славы, второму — обрушиться на лицемерие серьезности и важности тона¹. Оба они доказывают иллюзорный характер добродетелей, узаконенных официальным обществом. И оба делают это без яда, — без сарказма, свойственного ЛЯРОШФУКО и ГОББСУ, без того пароксизма горечи и отвращения, которые отличают СВИФТА, — в tone эксцентричной, веселой иронии.

Остается заметить, что МанDEVИЛЛЬ и СТЕРН сходятся также в эстетических вкусах. КЛЕОМЕН и ФУЛЬВИЯ — персонажи диалогов МанDEVИЛЛЯ, говорящие от его собственного имени, — отстаивают принцип подражания природе и выражают симпатию голландскому искусству; они осмеивают шефтсберианца ГОРАЦИО за его эстетику идеальности, *belle nature*, за его пристрастие к итальянистам в живописи и оперной риторике — в драме. Чтобы понять, что это значит, напомним, что даже трезвый реалист СМИТ, стоящий во всяком случае между МанDEVИЛЛЕМ и ШЕФТСБЕРИ, предпочитал ОВИДИЯ и ГОРАЦИО поэтам Возрождения, а РИЧАРДСОНА и РАСИНА — всем современным ему писателям.

Словом, МанDEVИЛЛЯ связывает со СТЕРНОМ общая борьба с абстрактной моралью и абстрактной эстетикой их века, борьба за признание «природы» против «правила» и «формулы», личного своеобразия против «типа» и «схемы». В эпоху рационализма это была борьба за реализм.

¹ «СТЕРН списал у РОШФУКО!» — пишет Маркс Энгельсу 26.VI 1869 года (Маркс и Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 205) по поводу изречения: «Серьезность есть таинство тела, изобретенное с целью скрыть недостатки духа».

Даже в своих пасторских проповедях Стерн доказывал, что нельзя религией и моралью объяснять все «неправильности» человеческого характера. Реальный человек сложнее той модели благонаправленного и честного обывателя, которую штампует система моральных и утилитарных предписаний, житейских правил и привычек. Поэтому, с точки зрения Стерна, человек проявляет свою индивидуальность как раз в те моменты жизни, когда он относительно выключен из грубо материальных зависимостей, в моменты свободы от их гнетущего, обезличивающего влияния. Короче — тогда, когда вымеренному и взвешенному строю чувств и мыслей противопоставляется что-то непринужденное, своеобразное, пусть даже каприз. Для Стерна настоящий «живой» человек проявляется в уклонении от всяких правил, а «нормальный» человек с его «правильным» буржуазным идеалом счастья это чистейшая фикция, само лицемерие, сама фальшь. «В портрете, — писал Стерн, — я скорее оставлю без внимания голову человека, нежели его hobby-horse». Hobby-horse по-русски — «конек», и Стерн дает ему такое объяснение: «Конек», — это веселое, переменчивое создание, светлячок, бабочка, картинка, пустичок, осада Тоби, что-нибудь, за что хватается человек, отстраняясь от обычного течения жизни, чтобы улететь на часок от житейских тревог и забот» («Тристрам Шенди»). Другими словами «конек» — это какая-нибудь страсть, пусть даже направленная на самую пустяшную вещь, но окрашивающая поступки человека, придающая им силу и настойчивость, более того — пафос. Именно этой страстью человек опровергает степенную, практическую, обманчиво правильную концепцию буржуазного мира.

Нужно было появиться Юму, чтобы «феноменализм», характерный для всей английской философии, взорвался изнутри благодаря собственным противоречиям; и это потому, что Юм довел его до «последней точки», до крайнего выражения. Скептицизм Юма — «стыдливый материализм» (Энгельс), хотя на первый взгляд Юм порывает последние, связывающие его с миром нити. Юм, как указывает Стивен, является поворотным пунктом английской философии, хотя по существу только углубляет противоречия, заложенные в ней еще со времен Локка (бессилие «здорового смысла» преодолеть разрыв «первичных и вторичных» качеств, предмета и сознания).

И нужно было появиться Стерну, чтобы художественный «феноменализм» тоже обнаружил свои противоречия (ибо герой, живущий вымышленной страстью, герой «конька», представляет собой самое вопиющее противоречие, какое можно себе представить, — камень преткновения для «здорового смысла»). Стерн — тоже поворотный пункт в английской литературе. Он порывает с сенсуалистической, прямолинейной концепцией реализма, в из-

вестном смысле не считается с законами действительности, и все же в другом отношении таит в себе больше возможностей реализма, чем Дефо, Фильдинг и Смоллет. Писатели XIX в., начиная с Гете, это прекрасно поняли.

Мы провели здесь аналогию между положением Юма в истории философской мысли и местом Стерна в английской литературе. Сходство имеется даже в настроениях. Юм тоже «по-шендистски» склонен видеть скорее приятную, чем неприятную сторону вещей (из автобиографии), он еще не распространяет свой субъективизм на область этики, но уже вполне в стиле Стерна считает человека «существом чрезвычайно непостоянным». Как будто учитывая характер дяди Тоби, Юм признает власть иллюзии над сознанием: «большинство людей так легко провести». Ему тоже надоел пафос моральной идеализации буржуазной личности, и шотландские моралисты считают его неуравновешенным чудаком. Наконец Юм относит поэзию к «капризу» и маниакальному в человеке: «вымыслы так мало обоснованы, что дух наш может быть побуждаем к ним лишь капризом» и дальше: «У поэзии с сумасшествием то общее свойство, что живость, сообщаемая ею идеям, вызывается не какими-нибудь особыми положениями или соединениями объектов этих идей, но наличным настроением и расположением духа самого человека»¹. Вот вам философское обоснование стерновской эстетики «конька»!

Может быть, еще более важно знать, как Юм представляет себе человеческое сознание. Это уже не тот утес, который у Локка как бы противостоит волнам заблуждений и ошибок. Скорее, это сама волнуемая зыбь океана—человек представляет собой непрерывное внутреннее колебание. «Существует прямое и полное противоречие между нашим разумом и нашими чувствами» — говорит Юм. Стерн исходит именно из этого положения. «Нет такого впечатления, которое было бы постоянным и неизменным, страдание и удовольствие, печаль и радость, страсти и ощущения сменяют друг друга и никогда не существуют все одновременно... я никак не могу поймать свое Я отдельно от перцепций» — говорит Юм. Стерн тоже демонстрирует на своем «Иорике» неустойчивость, изменчивость человеческой личности. «Дух — продолжает Юм, — нечто вроде театра, в котором друг за другом выступают различные перцепции; они проходят, возвращаются, исчезают и смешиваются друг с другом в бесконечно разнообразных положениях и сочетаниях... В духе нет простоты и нет тождества в различные моменты»². Именно против упрощенного понимания человека выступал в своих проповедях

¹ Юм. Трактат о человеческой природе, стр. 106, 118, М., 1906.

² Там же, стр. 232—233.

Стерн, а в «Сентиментальном путешествии» он дал даже поэтическое pendant к юмовским мыслям импрессионизмом настроений своего Йорика. О Йорике кто-то сказал: «парламент чувств». Юм сам сравнивал душу с «республикой или общиной, где... все время меняются ее члены».

Но, может быть, у Юма речь идет только об интеллекте? Ведь понятие характера — нечто более широкое и устойчивое? Нет, Юм говорит о человеке в целом: «Подобно тому, как одна и та же республика может изменять не только состав своих членов, но и свои законы и постановления, — одно и то же лицо может менять свой характер свои склонности, равно, как свои впечатления и идеи»¹. Это — скептицизм в его универсальном выражении. Что же Стерн — враждебен ему? Нет. Когда в «Тристраме Шенди» он утверждает, что «ни один человек не мыслит правильно», — это еще одно подтверждение скептицизма «Трактата о человеческой природе». Разве Йорик со своим девизом «редко мы представляем себе верно то, что находится на земле» — не скептик?

Мы относили Стерна к «линии МанDEVИЛЛЯ» в английской общественной мысли. Противоречит ли этому родство его принципа с юмизмом? Ни в малой мере. В самом деле, Юм критикует «фикцию чего-то неизменного», которое утверждал Шефтсбери в своих «Моралистах, или философских рассуждениях».

Юм, как Стерн, как МанDEVИЛЛЬ, не разделяет с людьми «Джонсоновской Англии» настроений душевного уюта и равновесия. Словом, Юм сохраняет манDEVИЛЛЕвскую честность и откровенность².

Для полноты сопоставления нужно заметить, что и Юм и Стерн несут свой «манDEVИЛЛИзм» в условиях кризиса английского просветительства, — отсюда, собственно, весь их скепсис³, их умение постигать иллюзии человека, отсюда также оттенок усталости, недовольства собой и обстоятельствами. Юм и Стерн третируют духовную атмосферу своего времени, явно тяготятся ею. «Чувствую себя на утлой ладье, — жалуется Юм, — ужас и смущение от своей же философской системы, как будто я какое-то чудовище, которое лишено всякого общения с людьми, одиноко и безутешно... Против меня метафизики, ло-

¹ Юм. Трактат о человеческой природе, цит. изд., стр. 241.

² «Можно сказать, что здравый элемент концепции МанDEVИЛЛЯ — то, что является противовесом «пылкому и парящему» образу мыслей Шефтсбери, именно то, что по праву делает МанDEVИЛЛЯ продолжателем линии Монтеня и Гоббса, — нашло себе место в трезвом и рассудительном взгляде Юма на вещи». Paul Sakmann. В. de Mandeville, op. cit. S. 292.

³ Стерн говорит в «Тристраме»: «Мы живем в мире, со всех сторон окруженном загадками и таинственностью, и потому всего можно ожидать».

гики, математики и даже богословы; внутри меня — сомнение и неведение»¹. Звучит трагично, но мы сейчас увидим, что это трагизм совершенно «стернианский». Абсолютного скептицизма боится даже Юм. И потому он ищет (прямо, как Стерн) утешения в «коньке», или, как он выражается, в «свойствах нашего духа придавать некоторым идеям большую живость сравнительно с другими». Обратным путем Юм возвращает фантазии право на деятельность — ведь рассудок бессилён понять объективные связи вещей... Без воображения не было бы памяти, и наше Я рассыпалось бы на мелкие точки... «Нет, — восклицает Юм, — уж если я должен быть безумцем, так пусть мое безумие будет по крайней мере естественным и приятным». Этот атеист, услаждавший себя на смертном одре Лукианом, считал философские заблуждения только «смешными», а религиозные — «опасными». Не в религии мог такой человек найти себе «островок спасения». Как и Стерн, он презирает домовитую, «джонсоновскую» Англию, Англию каминов и семейных радостей. «В Англии, — пишет он иронически, — немало честных джентельменов, погруженных лишь в домашние дела или обычные развлечения — их не стоит делать философами». Ему, как и Йорику, приятно лукаво посмеяться не только над другими, но и над самим собой: «Истинный скептик будет относиться с недоверием не только к своим философским убеждениям, но и к своим философским сомнениям, и никогда не откажется от того невинного удовольствия, которое могут доставить ему как те, так и другие». Что же еще остается делать? Развлекаться, как можешь! К счастью, наша природа «склоняет к беспечности» — находит, наконец, наш скептик выход, — она спасает от меланхолии, «развлекая меня с помощью живого впечатления: я обедаю, играю партию в трик-трак, разговариваю и смеюсь с друзьями»². Но это же, чистый «шендизм»! Совершенно стерновское *recherche de la jouissance*! Остается только вспомнить слова из песенки русоволосой Наннет, описанной Стерном в «Тристраме Шенди»:

Viva la joie,
Fidon la tristessa!..

Впрочем, дальше этого наши аналогии не должны идти. Юм в конце концов приемлет «грубый земной элемент» (его собственные слова) английского буржуазного джентльмена и только ищет развлечений и самозабвения. Стерн же сохранил в себе сочувствие к людям, его Йорик скорее гуманный мечтатель, чем эгоист, — чувствительный к страданиям мыслитель. Стерну про-

¹ Юм. Трактат о человеческой природе, М. 1906, стр. 243.

² Там же, стр. 247.

тивен грубый английский буржуа, и его идеальный человек обладает «тонкими и деликатно натянутыми нервами». Юм склоняет голову перед «здравомыслием», после того как признал его убожество, и в своем скептицизме обходит противоречия жизни и человеческой природы, проникаясь известным равнодушием к человеку. А Стерн влюблен в человека, старается почувствовать «волшебную непреодолимую силу каждого фибра его сердца» (письмо к Гаррику, 1765).

II

Читатель, желающий понять Стерна-пастора, может ознакомиться в романе «Тристрам Шенди» с одной из его сорока пяти проповедей на тему «The Abuses of Conscience», как раз той самой, которая привела в восторг Вольтера (ее читает капитан Трим перед братьями Шенди и доктором Слопом, как произведение покойного священника Йорика). Можно себе представить, что в протестантской церкви, где все так тяжело, сухо и скучно, странно было услышать вдруг, не обычного велеречивого моралиста, а скорее философа в церковном облачении: странную смесь цитат из библии и мирских авторов; довольно банальную полемику с «эпикурейцами», но лишь после того, как все заманчивые и привлекательные их аргументы обстоятельно поднесены слушателю; слащавую апологию закона и порядка, и тут же — расплывчатую, но возбуждающую диатрибу против тирании¹. Все это легче было обернуть против благочестия, чем против безбожия.

Преступлений против приличия в Sermons не мало. Хотя бы уже предисловие к ним, где Стерн распространяется о своем псевдониме «Йорик». Этот псевдоним вызвал, конечно, возмущение, и в Monthly Review подозрительно вопрошали: «Достойно ли торжественных предписаний религии, чтобы их выражали уста шутов и нелепых романистов? Может ли кто-нибудь поверить, чтобы проповедник, восходящий на кафедру в одежде клоуна, был серьезен?»² Самюэль Джонсон называл проповеди богословов, которым подражал Стерн, «чашей спасения», а проповеди самого Стерна — «пенной» с этой чаши. Но, кажется, лучше всех понял дух стерновских Sermons поэт Грей. В письме к Томасу Уортоу он писал: «Читали вы его проповеди — с его

¹ В 10-й проповеди: «Подумайте, сколь великую часть рода человеческого во все века, вплоть до нашего, топтали под ногами жестокие своевольные тираны, не слыша крика несчастных и не жалея об их горестях: подумайте о рабстве — что значит оно — какая горькая чаша — сколько миллионов вынуждены пить из нее» (цит. по англ. изд. 'Sermons, т. VII — VIII в собр. соч., London, 1887).

² Wilbur L. Gross. The Life and times of L. Sterne N. Y., 1929, p. 244.

собственной комичной фигурой в оглавлении? (имеется в виду портрет Рейнольдса, приложенный к первому изданию). Я думаю, они в стиле, вполне подходящем для кафедры, но обнаруживая сильное воображение и чувствительное сердце, он часто доходит до самой грани смешного и готов швырнуть свой парик в лицо публике».

В самом деле, вряд ли мог быть «серьезным» пастор, который писал своему другу, актеру Гаррику: «Если б не внезапные толчки и вспышки шендизма, я помер бы мучеником, чего я, к слову сказать, совсем не желаю». Стерн осмеял ханжей религии, придумав набожного хирурга, предлагающего крестить детей в утробе матери посредством трубочки, вводимой в матку, — грубоватая шутка, вполне подстать «английскому Рабле». Конечно, в качестве священнослужителя Стерн выступает на кафедре от имени «всевышнего», но его бог — бог английского деизма, давший миру «первый толчок», чтобы затем почтить на лаврах и предоставить все естественному ходу. Стерн, трогательно почитающий Локка, и по существу сохраняющий теологические рамки его сенсуализма, никогда не выступал против деистов своего времени¹.

В своих проповедях Стерн устремляет внимание на «темные уголки и тайники» человеческого сердца, на те «неправильности», «изгибы» и «повороты» нашего чувства, которые, как замечает Стерн-моралист, заставляют нас быть скорее посрамленными, чем гордыми (например, 4-я проповедь: «Самопознание» — Self-Knowledge, по теме совпадающая с 27-й: «Заблуждения совести» — The Abuses of Conscience).

Любопытно, что как раз в годы деятельности и популярности Стерна новый король Георг III, решивший, по словам Стерна, «привести все к первоначальным принципам и остановить разлив праздности и испорченности», обнародовал ханжескую декларацию о реформации общественных нравов. И в это самое время вместо проповедей доверчивой пастве подносились целые психологические этюды на весьма щекотливые — для благочестивого сознания даже «опасные» — темы: что такое хороший и плохой человек? При этом в качестве объекта для психологической анатомии Стерн выбирал заведомо осужденные религиозной моралью примеры, вроде Ирода (9-я проповедь)². На Ироде Стерн скрещивал меч с рационализмом и дидактическим направлением своего времени. Трудность задачи, указывал Стерн, заключается в том, что Ирод составлен как бы из двух противополож-

¹ С gross напоминает, что Стерн даже приготовил специальную проповедь для одной известной группы деистов. Ib., p. 247.

² Ирод часто фигурировал в старых английских мистериях, как характерный образ тирана, и с тех пор стал как бы синонимом зла.

ных характеров (he would appear with two characters very different from each other). С одной стороны, вы видите обходительного, тонкого, щедрого, даже великодушного человека. С другой — перед вами алчная, вспыльчивая, лукавая и деспотическая натура.

В таком понимании характера Ирода нет ничего, что отличало бы принцип Стерна от распространенных психологических понятий его века. Противоречивость человеческой природы — истина, составляющая одно из общих мест английской мысли. Мы ее находим в тяжеловесной и меланхолической лирике Юнга, в его «ночных» размышлениях о «бедствиях человечества» — в форме, напоминающей пессимизм Паскаля (человек то жалок, то велик, то червь, то бог, средостение бытия и небытия), и в гораздо более типичных для английского просветительства взглядах Попа и Джонсона. В «Опыте о человеке» Поп, следуя за Лейбницем, рассматривает зло как необходимый компонент мирового целого. Философия эгоизма у Попа напоминала бы скорее Лярошфуко, чем Шефтсбери¹, если бы она не была разукрашена соображениями о всеобщей гармонии, о том, что зло и добро вступают в некоторый компромисс, уравнивая друг друга. Той же идеи компромисса держится Джонсон в «Расселасе»: мир не имеет ни больших праведников, ни больших злодеев, крайности добродетели и порока сглаживаются, все диссонансы разрешаются в монотонную, но не режущую слуха гармонию, дух которой — терпимая для всех «золотая середина».

И вот как раз эта наиболее типичная для английских просветителей цинично-благодущная и трезво-удобная конструкция деформируется у Стерна, хотя внешне он выступает учеником Попа². Во всяком случае он отстаивает какие-то свои любопытные оттенки, создающие иную перспективу и вносящие яркий колорит в тусклую картину человеческой жизни, нарисованную Попом и Джонсоном.

Стерн не отклоняет совершенно мнения Попа и Джонсона, о том, что подавляющее большинство людей не разделяет ни чести героического самопожертвования, ни позора необузданного своеволия, но он не согласен с тем, будто жизнь их проходит по ровному и гладкому пути, что формула их поведения исчисляется одной устойчивой цифрой. Напротив, с точки зрения Стерна, любой человек испытывает постоянные душевные раздоры: то он порывисто добр,—и нужно быть Фарисеем, чтобы в грешнике Мытаре не почувствовать тепла раскаяния,—то непреклонно эгоистичен,—и тогда в каждом из нас поднимается малый или

¹ Вот достойный Лярошфуко афоризм Попа: «Люди, сделавшиеся добродетельными в старости, приносят в жертву богу то, что у них осталось от жертв дьяволу».

² В «Тристраме Шенди» Стерн вспоминает также «Расселаса».

большой Ирод. Представлять себе человека таким, каким он будто бы вышел из рук создателя, — невинным, нежным, с сердцем, склонным только к любви и благу ближних, — фальшивая иллюзия. Стерн ее разоблачает, но не с точки зрения философии Шефтсбери, Попа и Джонсона, — скорее мы слышим Мандевилля и Свифта в словах, характеризующих исконный мировой порядок: «мир был тогда так же испорчен, как и теперь, и Ирод знал, за какую цену его можно купить».

Как видим, Sermons изображают человека внутренне неуравновешенным, лишают его бесцветного счастья джонсоновской трезвости, заставляют его метаться от одного влечения к другому. При этом в стерновском человеке обнажается его эгоистическая природа, и отсюда — его внутреннее беспокойство, его стремление к самоанализу.

Конечно, мы выслушиваем от Стерна-пастора и успокоительные заверения: человек неосознанно добр, перед зовом сердца, голосом чувства отступает себялюбие и корысть. Уже одним названием 7-й проповеди («Оправдание человеческой природы») он спорит с теми, кто утверждает, что человек — «эгоистичное животное, и все его поступки настолько окрашены этим, что как бы он ни представлял себя живущим для других, на деле он живет только для себя».

Однако психолог Стерн вовсе не скрывает изнанки человеческой природы и неустанно подчеркивает, что человек не только себялюбив, но вдобавок еще тщеславен и самодоволен, составляя о себе самом весьма лестное понятие на основании... недостатков и пороков своей среды (14-я проповедь на тему «Самопознание»).

Но раз все люди отличаются такой испорченностью, то даже к самому страшному злодею следует отнестись с некоторым беспристрастием, по крайней мере — повременить с моральным его осуждением. Повременить — значит понять его психику, «пружинны» его поступков. И вот Стерн решается отступить от «священного писания» в способе изображения Ирода (to give a sketch of the character of Herod not as drawn from Scripture). Писание — оправдывается он — дает лишь перечень злодеев, но не рассказ об их злодействах; злые поступки описаны там «как бы против желания и только ради упоминания их наказания». Между тем, нельзя же отрицать, что «жизнь плохих людей не лишена для нас интереса».

Если читатель вспомнит, что все эти острые, как горчица, мысли должна была выслушать аудитория, состоявшая из богомольных прихожан английской церкви, то нельзя не улыбнуться. Правда, сэттонский пастор тут же делает постное лицо и строго оговаривается: жизнь плохих людей служит не предметом любования, польза ее изучения в том, что она внушает отвраще-

ние к пороку. Но когда вслед за этим снова узнаешь, что хороших людей вообще мало на свете, то интерес пастора к психологии порока становится уже принципиальным.

Как же объективно понять характер дурного человека, особенно, когда мы имеем дело с такой выдающейся личностью, как Ирод? Если думать, что добро и зло в человеческой натуре легко отделяются друг от друга, что человеческий характер представляет вообще механическое соединение положительных и отрицательных качеств, тогда все очень просто.

«Когда в свете судят о таком сложном характере, как этот, то обычно применяют следующий способ: подсчитывают и ставят рядом хорошее и дурное, вычитают меньшую величину из большей, и (как это мы делаем и при других расчетах) оказывают кредит (credit) человеку, в соответствии с его балансом (upon the balance).

Устраивает ли Стерна эта бухгалтерия? Конечно, нет. Ведь он берет человека по-мандевиллевски, в его «естественном» виде, а в таком человеке эгоизм — свойство, не отделимое от всех других его качеств. Простой подсчет добродетелей и пороков создает только самое смутное представление о его истинной природе:

«Хотя этот способ кажется справедливым, все же я опасюсь, что такое исчисление обманчиво, ибо, хотя оно может быть пригодным во многих заурядных случаях частной жизни, оно не подходит для более выдающихся людей, особенно тех, жизнь которых настолько сложна — и в хорошем и в дурном — что превосходит все обычные границы и меры».

Это рассуждение — одно из самых замечательных опровержений господствующего в XVIII в. масштаба «среднего типа» и соответствующего ему «арифметического» подхода к человеку. Стерн инстинктивно уловил банальность выводов, вытекающих из концепции Попа — Джонсона, и внес в эту концепцию маленький, но плодотворный корректив. Стерн — поклонник не только Локка, но и Шекспира — прекрасно понял всю разницу между бытовыми, мелко-повседневными житейскими ситуациями и теми, которые не укладываются в сознании буржуазного обывателя. Этим, собственно, объясняется его интерес к Ироду — крупному «шекспировскому» характеру.

Итак, что представляет собой Ирод? На первый взгляд — неразрешимую загадку. Он не перестал верить в единого бога, а строит языческие храмы. Он совсем не жесток, а убивает невинных Синедриона.

И Стерн применяет к Ироду принцип Попа, но со своими поправками, идею «господствующей страсти» (ruling passion). Стерн ищет доминирующую черту, основную страсть Ирода, и находит ее в том, что он прежде всего был чудовищно често-

любив. Из «господствующей страсти» Ирода Стерн выводит не только его пороки, но и достоинства. Он не отделяет пороки от достоинств, механически противопоставляя их друг другу (against each other), но определяет их общий, противоречивый корень. Из честолюбия, говорит Стерн, Ирод угнетал людей, из честолюбия оказывал им снисхождение. И тонкость в обращении, и грубая алчность, и широта мыслей, и узкая подозрительность — все эти контрасты вышли из единого лона:

«Не только его пороки служили его господствующей страсти, но его добродетели тоже были привлечены на службу ей».

Как видим, Стерн, осуждая Ирода, сосредоточивает весь интерес своей проповеди на отыскании закономерности противоречивых свойств человека, на «психологии импульса» (Cross). Религиозно-моральная оценка здесь занимает второстепенное место. Свой способ «узнавания характера» Стерн формулирует так:

«Путь к истине во всех суждениях этого рода состоит в том, чтобы различать и донести до сознания основную и господствующую страсть, которая управляет характером, и отделить ее от других элементов. Затем, нужно заметить, насколько эти другие его свойства, дурные и хорошие, обслуживают и поддерживают руководящую страсть. Без этого различения мы часто воображаем себя непоследовательными существами, когда мы всего дальше от этого. И все разнообразные формы и противоречивые оболочки, которые мы принимаем, в действительности — только различные попытки удовлетворить все то же господствующее влечение».

Конечно, Стерн остается еще в общем на почве психологии XVIII в. — ruling passion даже у него еще носит отпечаток схематизма¹. Но бесспорно, что его проповеди пронизаны идеями, едва ли совместимыми с понятиями религиозного ума, а это мы и хотели доказать в первую очередь. Если поступки человека не зависят от доброй воли, но обусловлены лишь стихией и диалектикой характера, то как тут помогут всякие наставления к добру? С таким крайним детерминизмом не может ужиться концепция «вины и искупления». А совесть, по убеждению Стерна, — вообще темное место души; бывает же она часто в пятнах, когда мы чувствуем себя великолепно — ненадежная лакмусова бумажка! Эпиграфом к проповедям Стерна можно бы поставить поистине благочестивые слова Омара Хайяма из «Робайят»:

«Когда ты для меня слепил из глины плоть,
Ты знал, что мне страстей не побороть,
Не без твоей вины грешу я в этой жизни,
Скажи, за что же мне гореть в аду, господь?»

¹ «If Sterns psychology was crude, so was all the psychology at the age» (Cross, *Ib.*, p. 248).

Даже свободомыслящий Фильдинг полагал, что в основе человеческого характера лежит все-таки моральная направленность, хотя в реальном повседневном существовании происходит постоянное от нее отклонение. Пастор Стерн, несомненно, оказался смелее Фильдинга, подвергнув сомнению эту мораль в проповедях, читанных с церковной кафедры. Чему же больше удивляться, тому ли, что Стерн все-таки предпочитал застегивать сюртук сзади, а не спереди — носить облачение священника, — или тому, что, пребывая в Париже и Лондоне, он руководствовался девизом «vive la joie» и больше находил общего с Честерфильдом и Кребильоном-сыном, чем с Евангелием?

III

«Тристрам Шенди» — это, конечно, очень странная книга, самое причудливое литературное создание, какое только можно себе представить. Какую бы мы ни взяли форму или традицию, в романе Стерна мы найдем их воплощение, и в то же время — их разрушение. Все принципы перепутаны, пародируются, выворачиваются наизнанку, и то смешное, что легко найти в ограниченности каждого из них, доведено здесь до абсурда. В романе отступления приняли характер нарочитого замедления: враг цитирования Стерн приводит множество ученых цитат; явный и тайный противник пресной дидактики, он отпускает обильные порции нравоучений, иногда в самом серьезном тоне (и вы нелегко догадаетесь, смеется он над вами или елейно вас опекает от соблазнов жизни). Он чувствует себя господином и над героями, и над течением их жизни, и над композицией романа, и над... терпением и здравым смыслом читателя. Особенно важно — ибо это решающее! — он играет «законами времени и пространства» и «законами ассоциации идей» — этими двумя китами локковской логики, главными категориями «феноменализма». У Стерна «свое» время и «свое» пространство. Он поражает здравый смысл и привычные ощущения, как только может. И потому необходимая связь: «вчера — сегодня — завтра», или: «здесь — там» — кажется ему прозаичной и просто перестает быть обязательной для него. Вот-вот должен родиться герой «Тристрам» — и... он никак не может родиться до самого окончания книги. Герой говорит с вами от собственного имени: в таком-то месте романа он уже старше на год, и в то же время... не дошел даже до первого дня своей жизни. Перевернутая бухгалтерия: «я теперь должен описать на 364 дня жизни больше, чем когда я только что начинал; таким образом, вместо того, чтобы подвинуться вперед, по мере дальнейшей работы — как обыкновенные

писатели я, наоборот, отодвинулся на несколько томов назад». Легко ли разобраться в этой логике навыворот? Посвящение находится далеко в тексте романа, предисловие в 64-й главе, главы переставлены: «пусть свет не мешает людям рассказывать всем по-своему». Кроме того,—перерывы, отступления, скачки вперед, назад и в сторону, намеки и недоговоренности, хаос знаков препинания, какая-то страсть к черточкам и точкам, к всевозможным типографским значкам. А там, где вы уже в силах кое в чем разобраться, трудно понять, что вы читаете,—роман, или письмо друга: поражающая фамильярность, обращенная именно к вам, как будто автор стоит рядом и держит вас за пуговицу пиджака. И какая нужна эрудиция, чтобы понять этого Панурга: французский, греческий, латынь, медицина, богословие, искусство, фортификация! Еще пустяк для комментатора, что 18-я глава следует за 28-й, гораздо хуже,—что местами новый Панург изъясняется с вами посредством.. одних жестов: так и кажется, что где-то за книжным переплетом он строит лукавые гримасы!

Перевернутое время и «по-юмовски» уничтоженное «тожество» человеческого «Я». Где автор и где его герой? Как это легко понять у Фильдинга, у Гольдсмита — тоже юмористов,—и как это трудно понять у Стерна! Он говорит от собственного имени — в рассуждениях и примечаниях. Он представляется читателю, как актер перед спектаклем: «балагурю, вдаюсь в мелочи или наряжаюсь на время в дурацкий колпак с побрякушками». Затем паясничает: «убедительная просьба: смейтесь надо мной, но будьте снисходительны». Он описывает одного из героев романа — священника Йорика, а это ведь он сам. Затем вы ждете рождения младенца, — тем не менее вы уже знаете, что ему нужны штанишки, а не платье; младенец никак родиться не может, и все же в авторе он уже присутствует: тут же он называет себя и Йориком и Тристрамом. Такого хаоса, такого нарушения элементарной жизненной логики — не увидишь ни у кого из писателей, претендующих на звание эксцентриков. Даже романтики, усвоившие эту сторону стернианства, там, где они были «серьезны», старались перенести реальные формы времени и пространства в фантастический «вторичный» мир, а не утвердить хаос единственным законом жизни.

Словом, «Тристрам Шенди» в самом неудержимом натиске ниспровергает все правила и все законы. Это не роман, а — игра субъекта с собой и с миром. Отношения людей к вещам мистифицируются, хотя в конце концов вы узнаете, что мистификация тоже шутка. Стерна можно было бы назвать самым абсолютным из романтиков, если бы он не был наделен тем, что прочно привязывает его к XVIII веку, — тем самым «bon sens», который

он так задорно высмеивает. Ирония Стерна доходит до гиперболической шутки, до шутки-символа, но она никогда не приобретает метафизического налета, и потому «трансцендентальная ирония» романтизма есть по сравнению с ней уже новое качество.

Однако то, что поражает глаз и слух читателя, пока он не успел еще углубиться в самую ткань романа «Тристрам Шенди», составляет только одну сторону стернианства, ту самую, которой соответствует и импрессионизм Йорика в его исповеди «Сентиментальное путешествие». Но Стерн, как мы знаем, ищет и умеет находить в людях «господствующие страсти», следовательно, определенность характеров; отсюда его пластическая манера описывать своих героев, которая ставит его в один ряд с мировыми классиками художественной литературы. Стерн умеет подмечать в людях самое существенное, самое своеобразное и, кроме того, ставить их в такие отношения друг к другу, которые полностью вытекают из их физических и духовных качеств. Тут Стерн уже не «играет» и не коверкает в угоду своему принципу мир реальных вещей, но отдается объективной сущности предмета; короче, здесь он реалист, в наиболее непосредственном и осязаемом смысле этого слова. У Стерна-портретиста и художника жанра — добротная, изобразительная манера, он выписывает все подробности, до смешного, до гротеска, как это делал Рабле. Наивная любовь Стерна к выписанной детали напоминает еще небольшие картинки старых голландских мастеров¹.

Как живого представляем мы себе пастора Йорика в «Тристраме Шенди», этого новоявленного Дон-Кихота, разъезжающего медленным шагом на своем Россинанте, деловитого и рассеянного, трезвого и мечтательного, серьезного и насмешливого, обожающего шутку хотя бы и над собой, склонного к «медленным рассуждениям», а кроме всего этого — постоянного неудачника.

Герои романа Стерна не знают жестоких законов борьбы за существование — они наивны и беспомощны.

Вот бесподобный дядя Тоби, который создает себе видимость героической жизни, увлекаясь фортификацией и игрушечной осадой, — сущий ребенок по простосердечию и невежеству. Вот отец Шенди, конструирующий целые логические системы происхождения какой-нибудь дырки в штанах. Каждый из них является вопиющим отрицанием «здорового смысла». В Шенди-Голле царит мысль без цели, логика без смысла, жизнь без деятельности. Как будто его обитатели живут в каком-то ленивом и счастливом царстве, где нет ни глубоких коллизий, мораль-

¹ Вольтеру она напомнила манеру Калло и Рембрандта.

ных обязательств, духовного напряжения мира Ричардсона, ни сутолоки, шума и гама, производимых героями Фильдинга и Смоллета. Здесь если волнуются, то по пустякам, и споры ведутся самые неумные и смешные.

Но «ключом» к роману «Тристрам Шенди» служит не только безоблачная и веселящая наивность перечисленных персонажей. Едва мелькнувший в первых главах, пастор Йорик настраивает нас на более высокий и сложный лад. Йорик бесконечно добр, уступчив, — такие, все отдавая, улыбаются. Но доброта снисходительная отвергает реальные блага жизни не потому, что не замечает их, а потому, что не хочет замечать. Доброта Йорика сознательная, хотя и в форме причуды, и скрытое ее зерно — печальная мечта о счастье людей. Восторженность, скрытый энтузиазм Йорика находятся в упорной борьбе с «холодным спокойствием и щепетильной точностью», царящими в окружающей среде. Йорик входит в роман стороною, и жизнь его скоро обрывается, но дух Йорика создает гамму, звучание книги, и витает над всеми ее страницами.

Итак, уже с первых страниц книги мы начинаем понимать, что явная и скрытая ее цель, ее «господствующая страсть» — борьба против самодержавия «здорового смысла», этого абсолютного, хотя и некоронованного монарха «джонсоновской» Англии. Сколько легких, порой незаметных щелчков отпускает ей щедрый Стерн! Вот пустяшный укол «здравомыслящей» акушерке, а вот безобидный намек на благопристойность джонсоновского образа мыслей. Мы вспомнили новеллу о горячем каштане, попавшем в соответствующее отверстие штанов бедняги Футатория. «К стыду нашего языка, — замечает злоязычный автор, — в целом джонсоновском словаре нет для этого важного отверстия порядочного и приличного названия».

«Здравый смысл» имел свое дополнение в правилах «приличия и порядочности». Пикантные намеки Стерна должны были, вероятно, доставить немало хлопот английским матронам, оберегавшим своих чад от всего, что способно испортить их вкус и манеры. Напоминаем для примера тот эпизод романа, где пылкая вдова Вадман, сжигаемая любопытством, торопится узнать, не помешает ли дяде Тоби рана в паху стать ее мужем. Невинный и целомудренный Тоби уверен, что, говоря о «месте, где была нанесена рана», вдова имеет в виду не анатомическое, а географическое понятие, и потому охотно показывает ей «это место», т. е. карту города Намюра, ибо там его и наделили злополучной раной. Разочарование госпожи Вадман легко себе представить.

Таков стиль стерновского намека. Есть и поглубже, но обычно его словесно-эротические вольности прикрыты запутанными положениями. «Рабле XVIII в.» таким способом усиливает остро-

ту своего блюда, и возмущение благонаправной аудитории должно еще возрасти от озорной «маскировки».

Но все же это—детские шалости по сравнению с насмешками над благоразумием, убожеством «золотой середины» буржуазной Англии. Разве не ее имеет в виду Стерн, когда дважды (и в «Тристраме» и в «Путешествии») рассказывает о Дании, мифической Дании, в которой природа равномерно распределила таланты и, сделав невозможным появление выдающихся личностей, наделила равно всех «хозяйственным разумом». Этот «хозяйственный разум» буржуа постоянно выступает в личине деловитой серьезности. Йорик же считает серьезность — «хитрым бездельником» и приводит изречение «одного французского остроумца» (Лярошфуко, конечно): «серьезность есть таинственное поведение тела, прикрывающее недостатки души». Если серьезность плаксива, как у Ричардсона, то это еще хуже. Стерн издевается и над благонаправной чувствительностью французских романов.

Какой же образ романа служит разоблачению «серьезности» в ее, так сказать, «английском» виде? Это — Вальтер Шенди, отец Тристрама. С ним перед нами оживает локковское просвещение. У Вальтера Шенди тот же спортивный интерес к философии, который Локк в «Опыте о человеческом разуме» определил как «охотничье удовольствие». В Шенди воплощен тот же дух тяжеловатой солидности, прочного комфорта, несколько старомодного уюта, который легко почувствовать в осмотрительности Локка, никогда не угрожавшего богу расправой атеизма. «Бог дал все необходимое для удобств жизни и постижения добродетели», — говорил благодушно Локк. И главное — польза, во всем польза! Локк немного насмешливо и свысока относился к «прекрасному полу», который представлялся ему «обманчивым удовольствием». Совершенно так же относится Вальтер Шенди к своей доброй супруге. Единственный, с точки зрения Вальтера, недостаток ее — чрезмерная стыдливость, мешающая ей допустить к себе мужчину-акушера, очаровательного уродца, доктора Слопа. Женщина всегда немного своевольна. И Вальтер Шенди ставит, конечно, свою аккуратность и методичность, обоснованную «законом ассоциации идей» Локка, выше женских капризов и прихотей. Поэтому он точно соблюдает порядок двух действий: к жене за любовью он отправляется только после того, как заводит часы.

Вальтер Шенди — «домашний» просветитель совершенно английского типа, потому он и недоволен миром и... не считает нужным его исправлять. Ему, купцу-помещику, живется, видно, не так уж плохо в родовом имении — Шенди-Голл. Все же, будь он всемогущ, кое-что в общественном механизме он исправил бы обязательно. Например, не возражая против того, что государство есть гарантия частного комфорта, нечто вроде крупного по-

лицейского участка, он только решительно искоренил бы бродяг, да, пожалуй, еще дал бы буржуазным землевладельцам больше прав против паразитической знати городов. Но крайний абсолютизм во французском стиле его не устраивает: слишком много централизации, у людей стираются частные интересы, и только король живет для себя.

Какое характерное смещение патриархального местничества, провинциального федерализма, с англо-буржуазным духом «свободного, чистого интереса»! Вальтер Шенди — буржуазный консерватор, но враг произвола аристократов; ему кажется, что «политический ковчег распадается и самые основания английской конституции, церкви и государства подточены». В унисон с джентльменами-фермерами, раздраженными лондонской роскошью, он немного брюзжит по поводу чрезмерного прогресса техники. Казалось бы, так просто понять, что если потребление продуктов оживляет торговлю и сохраняет стоимость земель, то именно вследствие этого надо предпочесть лошадь любой механизации, хотя бы даже парусной тележке! Шенди вообще патриархален. Он уважает сельское дворянство, ему немного нравится даже восточная монархия, потому что она поддерживает в семье авторитет отца.

Примроз Гольдсмита, в отличие от Вальтера Шенди, враждебно относится к местному деспотизму помещиков и отстаивает предельную централизацию: король в союзе со «средним классом» — вот счастье всей нации! И Вальтер и Примроз с их претензиями на «порядок» в патриархальном толковании — одинаково комичны, хотя отношение к своим героям у Гольдсмита и Стерна разное. Гольдсмит, видимо, принимает с удовольствием всю мещански-полицейскую психологию Примроза с ее мотивом: «совершенствуйтесь и повинуйтесь». А глубокий юмор явно сатирического оттенка, который Стерн вложил в образ Вальтера Шенди, указывает на более широкое и передовое мышление, на более реалистический принцип.

Из всех английских философов мы встречаем в романе только имя Локка. Стерн показал нам прозаичные и комичные черты стандартного «локковского» резонера в образе грузного и педантичного Вальтера Шенди, крайне увлеченного всевозможными логическими конструкциями, поводом к которым служат самые незначительные предметы. Забавно, что логические пустышки мистера Шенди основаны на культе полезного и экспериментального (чувствуется английская практичность!), и потому он неуважительно третирует философов, у которых «широта понимания обратно пропорциональна сфере исследований».

Но, конечно, не Вальтер, а дядя Тоби привлекает главную симпатию Стерна. Дядя Тоби, мечтательный, чистосердечный, прямодушный, без малейшей способности анализа и без вкуса к

философским рассуждениям, угловатый и мягкий, упрямый и беспомощный, порывистый в чувстве, но сказочно медлительный в движениях — вот кто предмет любви и обожания своего создателя—Стерна! Пристрастие Вальтера к логически-точным, педантично-взвешенным формулам составляет забавный, но прозаический контраст к поэтичной наивности Тоби. Дяде Тоби сродни душевный склад Йорика. Оба они бесконечно ласковы и непрактичны, но один по-стариковски, другой — по-детски. Именно инфантильность чувства и мыслей характеризует дядю Тоби, его полное отсутствие логики и неумение отличать жизнь от игры. А в донкихотской доброте Йорика есть оттенок печали, печали бедняка и вечного неудачника; от его имени ведутся в романе меланхолические рассуждения о суете мирской и судьбе маленьких людей.

Вся атмосфера Шенди-Голла пропитана настроением снисходительности и комичным непониманием пропорций реальных вещей, поэтому душевное состояние Тоби является решающим. Он, как дитя, покоряет всех и все. Перед его тихой, беспомощной улыбкой склоняется даже рассудительная строптивость отца Шенди.

Таковы обитатели Шенди-Голла. Так они проводят время в приятных беседах и выдуманных переживаниях. Трудно поверить, что в стране, превратившей наживу в культ, еще мог найтись уголок благодушия и материальной незаинтересованности, какой-то сазис счастливых причуд и добрых маней! Трудно поверить, что в одно время с дядей Тоби, и даже Вальтером Шенди существует наука, именуемая «политической экономией»! Конечно, свинцовая скука буржуазного мира краем затронула и Шенди-Голл; сонное чудовище буржуазного «быта» и здесь расположилось, как у себя дома. Но, живя рядом с этим чудовищем, все обитатели Шенди-Голла пребывают во власти враждебной ему силы. Эта сила — «конек».

И самый забавный, самый замечательный, самый неудержимый «конек» — у дяди Тоби. Карта укреплений города Намюра, того самого, где дядю Тоби ударило камнем в пах, — удар, столь роковой для его уже описанных нами матримониальных поползновений в отношении вдовы Вадман, — заменяет ему реальную красочную жизнь. Воображаемая реконструкция осады и бесконечные анализы предполагаемых сражений, наконец, даже сооружение в саду макета укреплений (в этом ему помогает кап-рал Трим, верный денщик, оруженосец еще со времени офицерской карьеры), составляют мир сладостной мечты, иллюзии жизненной полноценности, героизма и мужества.

Не забудем, что Дон-Кихот мог путешествовать на своем Россинанте, а дядя Тоби, бедняга, надолго прикован к креслу своей раной. Впрочем, характер его страсти как раз и не требу-

ет ни движения, ни действия, — это страсть «в себе», для собственного удовольствия.

Что должен был подумать о дяде Тоби практичный англичанин XVIII в.? Ведь то, чем занят Тоби, есть, в самом точном смысле, детская игра, — она вызывает в нем, вероятно, те же чувства, какие вызывает в ребенке. Ребенок знает, что игра только игра, но не смущается этим и придает ей значение чего-то «настоящего». Дети не бывают романтиками. Романтическая мечта с искусственным парением и оттенком душевного надлома — удел только взрослых. Дядя Тоби и есть взрослый младенец. Его нельзя поставить рядом даже с Дон-Кихотом, хотя книги по фортификации служат ему тем же, чем тому служили рыцарские романы: мечта дяди Тоби не острое заболевание и ничего общего не имеет с мессианизмом. Дон-Кихот готов был ради идеала справедливости наносить увечья, убивать, а дядя Тоби буквально мухи не обидит (вспомним его слова, обращенные к пойманной мухе: «ступай, ступай, мерзавка, убирайся. Зачем я стану вредить тебе? Свет, конечно, достаточно обширен, чтобы вместить и тебя и меня»).

Дядя Тоби и Дон-Кихот — две эпохи и две характерные формы отрешенности от жизни. В осколках полупатриархальной жизни, еще не окончательно перемолотых жерновами раннего капитализма, Стерн нашел своеобразную прелесть. Отсюда — не только Тоби, но все стерновские типы гуманных чудаков, вроде пастора Йорика, сэра Вальтера Шенди, солдата Трима. Эти уходящие в прошлое типы существуют чуть на отлете от пресных условий буржуазной жизни, омертвляющей все живое, и со своими «коньками» кажутся подлинными Дон-Кихотами эпохи Просвещения. Поэтому Стерн и влюблен в Дон-Кихота как в символ гуманности, идеализма и терпимости. Но гениальный сумасброд Дон-Кихот, рожденный героическим временем Возрождения, рвался в бой с великанами, — пусть даже великаны оказались ветряными мельницами, — а стерновские дон-кихоты бездейственны, и оригинальность их проявляется только в шутовстве Йорика, в инфантильности дяди Тоби, в их болтовне и уморительной, наивной рефлексии, сквозь которую уже просвечивают прозаические черты буржуазного человека. Мания Дон-Кихота для героики Возрождения — символ декаданса, элегия заката великой эпохи. «Конек» Тоби — дитя новой эры — эры «Политической экономии», но дитя, еще отстаивающее свою «незаконно-рожденную» поэтичность.

«Донкихотствует» не только Тоби, не только Йорик, — немножко донкихотствуют все обитатели Шенди-Голла. Например, если Трим и «бесконьковый слуга», то он вполне заражен влиянием «конька» дяди Тоби, потому что чувствительность его хотя и грубовата, но глубока, а живое, чуткое отношение к своему

патрону часто превращает его в поэта. Как-то он рассказывал, в своей обычной многословной манере, повесть об одном короле, но никак не мог пойти дальше первой фразы, потому что дядя Тоби прерывал его, оспаривая точность времени и даты событий. «Этот несчастный король», — уже в который раз начал слегка раздраженный Трим, ожидавший новых опровержений. Как вдруг до сознания Тоби дошло грустное значение слова «несчастный». «Как, разве он был несчастен?» — взволнованно спросил он. Озадаченный Трим оказался в самом затруднительном положении: слово «несчастный» он употребил с досады, и оно совершенно противоречило содержанию рассказа, совсем не печального, но, с другой стороны, отменить его было жалко при виде горячего участия и волнения Тоби. И вот, как и следовало ожидать, Трим пожертвовал смыслом ради чувства, и жалобное, растроганное хныканье его слилось со слезами сочувствия дяди Тоби. В этом эпизоде весь Тоби и весь Трим.

Доброта эта «нелокковская», «бесполезная»... Образ дяди Тоби должен доказать, что «человек — мягкое и нежное создание, рожденное не для войны, а для любви, милосердия и т. п.», ибо, хотя Тоби — вояка, он вместе с тем абсолютный пацифист. Но кому же тепло или холодно от такого добросердечия?

В ущерб локковскому идеалу самообладания Вальтер Шенди отличается «кисло-забавной нетерпеливостью», а Тоби олицетворяет полное благодушие. Конечно, Вальтер Шенди не так простоват, как Тоби, но Вальтер не менее наивен в своей методичности и дерзающей логичности мышления, которые устремляются на любую мелочь и не позволяют отличить значительное от пустяка. Его степенность характеризует только внешнюю манеру. Вальтера раздражают чудаковатые вопросы дяди Тоби, но он, конечно, не замечает своей наивности, когда принимается докторально и веско обсуждать важную проблему, «почему у некоторых младенцев бывают длинные носы?» Ответ гласит: «потому что у кормящих их матерей мягкие груди». Проблема надевания панталон тоже вызывает оживленную дискуссию, во время которой Вальтер взвешивает все pro и contra. Нет ничего комичнее эпизодов, в которых Шенди призывает своего брата к благоразумию и внушает ему понятия реализма. В отце Шенди осмеяно самодовольное упоение логикой, схоластическая ученость — напыщенная, важная, пустая. Стерн сам очень хорошо сказал в связи с реакцией публики на главу о Носах из «Тристрама», что «основная сатира всей этой части приспособлена к уровню тех ученых болванов, которые во все века тратили свое время и умственные усилия на изучение столь же дурацких вопросов» (письмо к С... 1760).

Надо еще заметить, что если Тоби, — любимец Стерна, то,

собственно говоря, и отец Шенди ему симпатичен, а это, конечно, было бы невозможно, если бы последнего отличали только стереотипная рассудительность и педантичный образ жизни. И у Вальтера — свой «конек». Суть его в тех самобытных, оригинальных оттенках, которые Вальтер смело вносит в железные «локковские» законы «ассоциации идей». Мнение Вальтера Шенди всегда «скептическое, отдаленное от большой дороги мышления». Как раз общих формул он и не любит, предпочитая «унию своего ума — тонне чужого».

* * *

Стерн, как видим, признает достойным внимания художника лишь то, что находится в известном противоречии с буржуазной практикой и моралью. Серьезность и деловитость казались англичанам XVIII в. качествами «правильного» человека и вообще составной частью трезвого мышления. Стерн своей эстетикой «конька» показывает пустоту, извращенность этого реализма и отталкивающие черты этой деловитости. Свою систему реализма Стерн развивает в форме художественного парадокса, гиперболы личного и неповторимого (в уклонении от общепринятого сохраняется истинно человеческое, в отходе от нормы — нормальное). Фильдинг еще мог уважать таких по-буржуазному положительных и серьезных людей, как Олверти. Стерн же не выносит всех видов серьезности; для него быть серьезным значит — «заковать душу в броню, — как это делали рыцари на турнирах», — значит — быть не самим собою, притворяться и фальшивить.

Недаром Маркс вдохновлялся Гете и Стерном, когда противопоставлял юмор и задор так сказать бюрократической трактовке серьезности: «Существенная форма духа, это — радость, свет, вы же хотите сделать его единственно законным проявлением тень; он должен одеваться только в черное, а ведь цветов не бывает черных» «Если, далее, серьезность не должна соответствовать тому определению Тристрама Шенди, по которому она есть лицемерие тела, скрывающее недостатки души, но должна означать деловую серьезность, тогда уничтожается все предписание. Ибо к смешному я отношусь серьезно, когда я отношусь к нему легко...»¹

Стерн рвется из плена буржуазно-аристократического, чопорного и прозаичного мира. Но к Стерну слово «трагичен» неприменимо ни в какой степени. Конечно, иногда он любит похандрить и посетовать на судьбу, пожаловаться на слабость и незначительность «маленького человека», поступки которого не имеют

¹ Марксы и Энгельс. Соч., т. I, стр. 98—99.

никакой важности и т. п., и пускается, в связи со смертью брата Бобби, в меланхолические рассуждения: «Что есть жизнь человека? — постоянный переход от одного к другому — от горя к горю — застегивание одной причины огорчений и расстегивание другой». Но зерно шендизма не в этой унылой сентенции, а в том, чтобы «внушить оптимизм», чтобы «кровь и жизненные соки свободнее оборачивались в каналах».

Стерн далеко отошел от холодного здравомыслия и благопристойной морали Шефтсбери и даже Смита. «Добрый юмор, — писал Шефтсбери, — не только лучшая защита против фанатизма, но и лучшее основание для благочестия и истинной религии»¹. А Стерн и благочестие никак не могут быть в паре. Стерн стоит уже у заката просветительной концепции доброго, честного буржуа, и ничего, кроме скуки, эта концепция в нем не вызывает; у него совершенно исчезает холодноватый, отвлеченный и категорический морализм Просвещения с его чисто рассудочным доверием к силе гражданского инстинкта². Вместо этого со Стерном возникает своеобразный сентиментальный гуманизм, идущий изнутри, от чувства, и признающий индивидуального человека, а не отвлеченную модель добродетельного семьянина. Стерн не морален ни в шефтсберийском, ни в смитовском, ни даже в фильдинговском смысле — и не старается быть таким. Он не хочет быть умеренным ни в чем; напротив он поэтизирует безмерный юмор, тот самый, который Шефтсбери назвал «ill humour» и «awkward buffonery».

Смит проявлял снисходительность к «некоторой неряшливости стиля», если только она не нарушала общепринятых приличий. Стерн нарушает все приличия. Грубоватое английское воображение он дополняет полнейшей непринужденностью слога, обилием странностей, открытым пренебрежением ко всякому правдоподобию. Приличия? До Аддисона и Шефтсбери существовал только один контраст: пуритане — галантные развратники. Философия буржуазных джентльменов примирила нравственность с «хорошими манерами». Поэтому Стерну приходится расправляться и с тем и с другим. «Значительное» и «правильное»? От них ему душу воротит, и источник наслаждений для него — пикантная издевка над ними. Долг? Он признает «только долг природе». Против рассудочной, правильной, размеренной концепции Локка и Шефтсбери, против английского просветительного дидактизма и утилитаризма, против смитовской арифметики человеческого счастья он выставляет своего «конька» как культ каприза, чудачества, выражая этим своеобразный

¹ Shaftesbury. A letter concerning Enthusiasm, p. 18.

² «Я не высказываю общих суждений... не горячусь, принимаю одинаково и добро и зло» («Тристрам Шенди»).

бунт, свое нежелание принять распорядок буржуазной жизни в качестве образца и нормы человеческого существования.

Проповедник-Стерн имел дело с такого рода «доминирующей страстью», как честолюбие выдающегося «шекспировского» характера—Ирода. Художник-Стерн занимается маленькими, серыми людьми своего времени. Вместо Ирода — дядя Тоби. Стерн слишком реалист, чтобы выдумывать людей. Но он недостаточно «трезв» или уступчив, чтобы брать людей своего времени в атмосфере их «дел и «быта»; он старается уловить в них то, что возвышает их над серой, тусклой атмосферой буржуазной жизни. Зато: Ирод был жесток, а Тоби — добр, и Стерн находит в этом полное возмещение. У каждого свой «конек», винтик или каприз,— пусть же каждый разъезжает на своем «коньке» «тихо и спокойно». Так, Стерн гиперболой «конька» преодолевает скуку и прозаизм буржуазного существования.

Несмотря на внешне «веселую» форму эстетики Стерна, в ней содержится и скрытое зерно горечи. Реальные противоречия человеческой природы Стерн обнажил с подлинно «неумеренной» экзальтацией, а веру в счастье перенес в область светлых, наивных и бездейственных «тобиных» иллюзий.

По форме «шендизм» — глубоко индивидуалистическое credo и сразу указывает на полную невозможность превращения его в общую систему мыслей. Стерн называет самого себя «Тристрамом Шенди» и свой шендизм выдает вовсе не за философию, а за некое непосредственное чувство жизни. «Я никому не навязываю свою странную манеру думать, свое дурашливое поведение» — как бы говорит он нам.

Однако в существе своем «шендизм» не ограничивается глубоко личным, он значительнее, чем просто эксцентризм чудаковатого человека. Эстетика «шендизма» в целом имеет объективную принципиальную сторону. Она обращена нежной стороной своего юмора в сторону маленьких, беспомощных, добрых людей, которых грозит задавить сухой автоматизм, мертвый формуляр буржуазного мира. Когда речь заходит об этих людях, «шендизм» готов самую нелепую иллюзию поставить выше «чистой и строгой истины», если эта истина исключает снисходительность к человеческим слабостям, и самую смешную причуду — выше твердых правил, если эти правила хоть каплю стесняют человека. Шендизм имеет свою сатирическую тенденцию, которую он реализует в разоблачениях всего, что стоит на пути «естественного» и «человечного». Старый и новейший дух схоластики, культ пустой и бездушной условности, который существовал в дворянском государстве, существует и в буржуазном; религия и мораль с их абстрактным делением людей на «хороших и плохих» — овец и козлищ, — вот явления, разоблаче-

ние которых связывает Стерна с Рабле, Сервантесом, Монтенем и французским материализмом.

Но в «шендизме» слышатся и нотки усталости, стремление найти способ уклониться от просветительной программы «исправления человека» сверху, от принципов и широких обобщений. Это — тот момент, который обусловлен кризисом английского просветительства. Стерн стремился снять с человека все идеализирующие покровы, которые на него надевают оптимисты буржуазного лагеря.

Когда речь идет о наивных существах типа Тоби, это обнажение состоит в доказательстве того, что человеческой природе противоречит социальная практика с ее измерителем добра и зла. «Естественный человек» живет без всякой предвзятой цели и без всякой пользы, ибо жизнь есть жизнь, и значение ее не меняется от того, что мы навязываем ей всякие стеснительные нормы. Когда чувства и мысли человека практически необоснованы, он только выигрывает в яркости.

Когда же речь идет о человеке не похожем на Тоби, о человеке, умеющем отпускать насмешку, отлично и критически взвешивающем все недостатки, все пороки своей среды и собственные, о человеке, так сказать отвечающем перед совестью за свое поведение, — когда «шендизм» освещает такого человека, тогда снятие идеальных оболочек приводит к другому результату. Тогда можно увидеть, что жизнь сама по себе, без условностей и прикрас, является источником естественного эгоизма. Если у детей — взрослых детей, как Тоби, — эгоизм простодушен, невинен, даже добр, то у «настоящего» взрослого человека то же свойство приобретает злую сторону. Таким дан нам Йорик. Не донкихотствующий пастор из «Тристама Шенди» покажет нам «мандевиллевское» острие шендизма, — может быть, не случайно этот Йорик так быстро исчезает из романа, успев очаровать нас только своей добротой. Нет, для разъяснения, стернианского «мандевиллизма» необходим Йорик из «Сентиментального путешествия». Именно здесь перед нами возникает самый сложный клубок проблем, вытекающих из существа мировоззрения, шутиливо названного «шендизмом».

IV

Если братья Шенди, охваченные манией «конька», «скачут» на нем, не отличая жизни от вымысла, не зная пропорций реальных вещей и не постигая меры своего чудачества, то для самого Стерна «шендизм» означает иное. Ведь он восхищается прелестью наивных людей только ценой утраты наивности. У такого человека, как Стерн, «конек» снабжен уздой из рефлексий, уме-

ряющих пыл. В «Сентиментальном путешествии», где Стерн рассказывает о самом себе, шендизму придается значение компромисса с миром. Здравомыслие, изгнанное в дверь, ворвалось в окно. И вот мы узнаем парадоксальную истину: как раз тогда, когда, казалось бы, для компромисса меньше всего данных, как раз в те чувствительные минуты, когда человек особенно возбужден и взволнован, его душевное состояние «отлично подходит для заключения торговой сделки».

Характерно, что в романе, на примере отца Шенди, уже описана душевная раздвоенность, причем как что-то смешное, в гротеско-физиологическом стиле Рабле, несколько напоминающем и «Меблировку дамского ума» Свифта и «Анатомию светского франта» Адиссона¹. А в «Сентиментальном путешествии» юмор, освещающий раздвоенность духа, становится куда более текучим, подвижным, часто даже импрессионистски-неуловимым, к тому же теряет свою односторонне комическую функцию. Только у наивных героев «Тристрама Шенди» душевный разлад снимается безболезненно, но как это уже сложно у героя «Сентиментального путешествия»! У Йорика далеко не стальные нервы и нарушена простота восприятия; у него не совсем здоровая потребность выкладывать начистоту весь хлам своего сердца, а свою рассудочность он не в состоянии преодолеть иначе, как средствами рассудка же. Словом, ему стоит большого труда сохранить свою независимость от монотонных, прозаичных настроений окружающих, холодной сдержанности джентльменов и напускной торжественности пуританских лицемеров.

Недаром религиозные ортодоксы и морализирующие критики не могли этого простить Стерну. Девиз его: «нечего восставать против человеческих слабостей» — принцип шендизма — был именно шутливим способом отстоять настоящую человечность, а не упрощенным аморализмом и усталостью разочарованного ума. Но, все же шендизм — плод выдумки, а не переводанный дар неба, и в «шендистской» манере мыслить и писать, в этой импровизации чувства и «беспечной беспорядочности», есть кое-что нарочитое — от рассудка, хотя Стерн любит хвастать, будто «за всю свою жизнь не знал, что значит сказать или написать хоть одно заранее обдуманное слово». Конечно, можно сказать,

¹ «Только тот, кто испытал это, может постичь, какая эта анафемская вещь, когда голова человека разрывается надвое равносильными желаниями, которые упрямо тянут разом в противоположные направления; ибо не говоря уже о хаосе, который неизбежно и естественно производится этим в тонкой системе нервов, препровождающих (как известно) жизненные силы и др., более нежные соки от сердца к голове и т. д. — невозможно рассказать, какое разрушительное действие такой раздражающий вид трения оказывает на более грубые и прочные части нашего организма, разрушая мир и ослабляя силы человека с каждым приливом мыслей».

что по сравнению с холодной, порой жестокой иронией Свифта, юмор Стерна представляет собой, так сказать, «поэзию рассудка». Вообще субъективизм Стерна еще наивно апеллирует к космическим силам, к природе, и все хорошие чувства пишутся у него с большой буквы. Но когда, в отместку трезвой буржуазной «серьезности», Стерн кривляется, произвольно играет словами, фразами, каламбурами, жонглирует не только многоточиями, черточками и отступлениями, но и настроениями, то здесь перед нами голый рассудок без всякого поэтического элемента.

Положительная сторона этого чисто рассудочного произвола состоит, однако, в том, что Стерна не удовлетворяет холодный идеал «добродетельного» человека», что он, подобно Свифту и Мандевиллю, сумел уловить в душевной гармонии такого человеческого типа лишь самодовольное желание «уравновесить филантропию с отличным доходом». А так как этот идеал добродетели выступал у просветителя в добросердечной фразеологии с прославлением «гражданских» симпатий и чувств, то Стерн противопоставил им подноготную буржуазного сознания: прозаический оборот порядочности и честности, эгоистический оборот банальной доброты и т. п. По Стерну, человеческая натура — гнездо скрытых страстей, прикрытых джентльменским покровом приличия и разума. И здесь Лярошфуко приходит ему на помощь. Он беспощаден к самому себе, он требует от себя полной искренности, ибо знает силу самообольщения и лести — этой «восхитительной эссенции». Нет, он вовсе не так добр, как о нем думают. «Оттого, что я написал «Тристрама Шенди», — пишет он в письме графу Шелберну, — свет вообразил меня шендианцем в большей степени, чем я когда-либо был на самом деле, — мы живем в простодушном мире, и нас часто рисуют различными красками, соответственно представлению, которое каждый составляет о нас в своем уме».

И вот, стремясь «по-мандевильевски» показать изнанку каждого чувства, Стерн поражает нас странной сменой настроений своего Йорика, сменой, которая как-то всегда оказывается к его невыгоде. То у Йорика «хлынули слезы потоком», то скользящий намек или даже безобидная шутка сразу превращают эту чувствительность в холод скепсиса. Мало того, что Йорик с огромным трудом подводит «торговый баланс» чувства и желаний, мало того, что причиной этого является глубокое противоречие между тем, что Йорик считает «естественным» влечением, и тем, что представляет собой социальная жизнь, полная несправедливостей и косных условностей, — важно еще другое. Почему-то «баланс» получается чаще всего с перевесом минуса, а не плюса, и почему-то чаще всего виной этому является не дисгармония общества и человека, а «слабость» самого человека. «Хочу,

очень хочу быть хорошим, но не выходит» — как бы говорит Йорик.

Например, известный случай с монахом в Кале. Йорик сначала захотел дать ему милостыню, затем раздумал. И вдруг, как раз при новом знакомстве с очаровательной дамой, снова встретил его. Йорик злится, он опасается, как бы монах не помешал ему внушить симпатию даме, нелестно отозвавшись о его скупости. Есть, конечно, и укоры совести — монах обижен и жалок, но укоры эти не слишком сильны. Главное же — опасение потерять расположение прекрасной незнакомки. И то и другое сочетается причудливо в странных для «сентиментального» человека пропорциях, но результат налицо: чувство раскаяния и слезы умиления: «Я слаб, как женщина, и я прошу мир не улыбаться, пожалеть меня». Но буквально мгновение спустя Йорик снова во власти «грязных страстей» и «гадких наклонностей» — скупости, трусости, лицемерия и т. п. Дама явно нравится ему, однако не опасно ли увлечься женщиной, общественное положение которой не выяснено? Ухаживать за незнакомкой, во-первых, — губельно для кошелька, во-вторых, — опасно из-за возможных передраг, в-третьих, — для пастора неприлично, в-четвертых и пятых, — угрожает оставлением на должности «вшивого пребендаря». Какие благородные мысли!.. Какая достойная борьба с самим собой!..

К счастью, победа осталась за порывом, за «сердцем», а не за рассудком, — Йорик растроган и стремится, наконец, к своей даме. Но... — сколько этих «но» у Йорика! — ему кажется, что и она колеблется, мысленно совещается с благоразумными друзьями, и снова пыл его остывает...

Стоит только Йорику начать размышлять о каком-нибудь бессердечном богаче Мундунгусе, который все видит в одном сером цвете, и он чувствует себя плебеем, преисполненным благородных порывов, любви, жалости, а лакея Ла-Флера — это воплощение естественности и наивного лукавства — он предпочитает самому утонченному обществу. Вообще же сильное чувство не для Йорика — слишком он для этого ироничен и рассудочен, его сердце «не любит напрасных трат». Собственно, великодушен он бывает только, когда влюблен: могучий бог Эрот вызывает в нем Дружбу и Добродетель. К счастью, он почти всегда в кого-нибудь влюблен и чувствует себя «родственником» всех милых женщин.

Чувствительность Йорика имеет, как видим, такой явно выраженный эгоистический характер, что если бы ее не умеряла легкая, подчас неуловимая стерновская насмешливость, она выглядела бы прямо отвратительной.

Вот, например, Йорик выступает с целой диатрибой рабства и с апологией свободы. Он пытается представить себе несчастья

миллионов людей, — его чувствительность становится выражением глубокого свободолюбия, повидимому, вполне искреннего.

Правда, когда воображение рисует Йорику тяжелую судьбу многих несчастных, обреченных на рабство, то, как ни трогательна эта картина, она почему-то оставляет его холодным: «множество печальных групп на ней не позволяет ему сосредоточиться». Для чувствительного Йорика, понимающего только отдельного человека, судьба массы людей — грандиозная, но не впечатляющая, не выразительная абстракция. Другое дело — зрелище томящегося одинокого человека: это конкретно и потрясает. Как бы то ни было — сострадание налицо, теперь Йорик «заливается слезами».

Но... снова маленькое «но»! Что послужило Йорику мотивом для таких свободолюбивых излияний? Неужели образ скворца в клетке? Почему же так вдруг? Оказывается, совсем не то. Йорику угрожает опасность самому очутиться в Бастилии — у него нет паспорта. Это (именно это!) составляет для него повод задуматься над судьбой всякого узника и глубоко расчувствоваться при виде скворца. Не вынося картины своего (итак, — своего) заточения, которую рисует его фантазия, Йорик торопится к герцогу де-Шуазель, храбро готовя сердце к... унижениям и строя «подлые проекты грязнейшего обращения», т. е. собираясь даже пресмыкаться и льстить, только бы спасти себя от тюрьмы. «Мне было бы неприятно, — сознается Йорик, — если бы мой недруг заглянул мне в душу, когда я собираюсь просить у кого-нибудь покровительства».

Когда противоречие между «естественным» и «искусственным» сталкивает Йорика с устройством общества, где притворяться и скрытничать считается неизбежным, то главный его интерес направлен на социальные вопросы, и перед нами — плебей, ненавидящий «старый режим», демократ, одним словом, английский Руссо или хотя бы Дидро. По крайней мере в великосветских салонах он чувствует себя таким плебеем: среди «детей искусственности» он тоскует по «детям Природы». Идиллическая картинка в доме фермера в Мулене, изображенная уже в самом конце «Сентиментального путешествия», больше всего приближает Стерна к Руссо. Здесь Стерн призывает нас к утверждению равенства всех социальных состояний, к труду и естественной жизни, к простоте «радостной и довольной души».

Но боже упаси преувеличивать политическую последовательность Стерна, — ведь он все-таки английский просветитель! Сочувствие к бедняку, потерявшему любимого осла, как и трогательная история с Лефевром в «Тристраме», абсолютно и с черпы в ают стерновский гуманизм, дальше этого он пойти не может. Просветительные идеалы Стерна находят себе

почти «французское» выражение в словах: «Позор для человечества... если б только все любили друг друга, как любил этот бедняк своего осла, этого было бы не мало». Стерн становится сатириком, когда изображает парижский «бомонд» с его иерархией положений, символизируемой даже в столовых приборах, с его высокомерием и лицемерием, с его кокетливым безверием и показным благочестием (гл. «Париж»). Он говорит о мерзостях цивилизации и отчасти объясняет их политикой аристократических классов и даже королевской власти. Но хотя Стерн не якобит, как Джонсон, все же демократ он только по отношению к Франции, а для Англии он—скорее консерватор; для первой—почти Руссо, для второй—не левее Вольтера «Философских писем» с их культом Локка и парламента. Недаром он так осмеивает французские «преувеличения» на примере с локоном («локон не будет держаться», — говорите вы парикмахеру; «можете погрузить его в океан», — скажет француз; «в ведро с водой» — скажет англичанин; француз любит «фразу». Впрочем, добавляет Стерн: в государственных делах «великие люди всех национальностей говорят и ведут себя одинаково»). Вот характерный эпизод с карликом в парижском театре. Какой-то рослый лоботряс совершенно заслонил несчастному уродцу сцену, и все просьбы последнего посторониться оставались без внимания. Йорик взволнован видом угнетенного существа, и по его просьбе французский офицер выручает беднягу-карлика, без церемоний, грубо оттеснив его мучителя. Затем Йорик и офицер обмениваются следующими замечаниями:

— Вот это благородно!

— Однако в Англии вы бы этого не позволили?

— В Англии, дорогой сэръ, мы все сидим так, чтобы каждому было удобно.

В Англии — всем удобно! Это та же идеализация английского парламентского строя, которую распространяли во Франции первые просветители — Монтескье и Вольтер¹. Только Руссо уже понимал, что хваленая свобода англичанина — мнимая и во всяком случае длится не дольше срока выборов в парламент.

Стерн не делает слишком резких выводов из своей системы «шендизма», — во всяком случае его «чувствительность», в отличие от Руссо, не простирается на область политики. Он и сам немного английский джентльмен и, образовывая свою дочь, не забывает о манерах, о танцах и прочих деликатесах хорошего воспитания. В Стерне живут два «Йорика»: один — «дитя при-

¹ «Нет страны под небом, — писал еще Стерн — которая изобиловала бы более разнообразной ученостью, где заботливее ухаживали бы за науками, и где лучше было бы обеспечено владение ими, чем наша Англия...»

роды», не желающий быть отравленным светским и буржуазным ритуалом жизни; другой — человек, вполне покорный буржуазным нормам здравомыслия и приличия. В этих двух Йориках Стерн и видит свой собственный hobby-horse. Два Йорика бросают его от одной крайности к другой, но романтичный Йорик, Йорик-бунтарь, который рвется только к хорошему, к «естественному», к идеалу простоты и гуманности, неизменно выслушивает от прозаичного и более трезвого Йорика, что «положена известная граница совершенству, которой может достичь человек... переступая эту границу, он скорее меняет качества, нежели их приобретает» (гл. «Характер»). Эта диалектическая истина в «Тристраме» нашла блестящее подтверждение в образе вдовы Вадман: «целомудрие от природы деликатнейшее из всех душевных явлений, но дайте ему только разойтись, и оно уподобится рыкающему и кидаемому льву». Здесь мы снова видим ученика Монтеня.

Словом, правильнее сказать, что Стерн любит не крайности сами по себе, а те грани, в которых они переливаются одна в другую. Если, например, Йорик чувствителен к какому-нибудь пятнышку на совести, вызванному очередным неблагоприятным поступком, то никогда он не сделает из этого всех выводов, а скорее попытается сдержать порыв своей совестливости. Серьезность и шутливость, восторг и сарказм, самокритика и довольство собой — все проявляет у Йорика свою подвижность, текучесть, извилистость. В любовании относительностью этих полярных состояний и состоит специфический стерновский юмор. Стерн впервые открыл эти неуловимые противоречивые вибрации чувства, и величайшие французы того времени — Вольтер и Дидро — вполне оценили важность такого открытия. Вольтер посвятил «второму английскому Рабле» целую главу в своем «Философском словаре» под названием «Об обманчивой совести»¹. Дидро же создал в «Племяннике Рамо» образ музыканта, у которого сложность характера проявляется, как и у Йорика, в неожиданных переходах от великого к ничтожному, от гениального к пошлому, от вдохновения к расчету, от пафоса к цинизму. Это произведение Дидро гораздо глубже передает стернианскую диалектику характера, чем роман «Жак-фаталист», представляющий более внешнее подражание Стерну.

¹ «Священник Стерн, — пишет там Вольтер, — приводит в пример царя Давида, который, говорит он, имел совесть то чувствительную и ясную, то огрубевшую и темную. Когда он может убить своего короля в пещере, он довольствуется только тем, что отрезает полу его платья — вот пример чувствительной совести. Убив Урию, совершив прелюбодеяние с его женой, он проводит целый год, не чувствуя ни малейшего угрызания совести — вот та же совесть, огрубевшая и лишенная света. Таково, говорит он, большинство людей».

Но, почувствовав, как никто из писателей XVIII в., противоречие сознания и чувства, Стерн фактически не дает еще и не в силах дать их реалистического анализа. Только великая литература XIX в. сумеет справиться с этой трудной задачей. Даже Дидро стоит перед своим «Племянником Рамо», исполненный скорее наивного изумления, чем морального негодования. А Стерн от удивительных блужданий своего Йорика впадает прямо в какое-то озорство ребенка, обрадовавшегося находке. Вот, господа, чего стоят ваши неподатливые схемы! Эксцентричный и восторженный Стерн запутывает бедных моралистов живописным беспорядком своих композиций, перебоями, сдвигами в планах. Между тем чувства и настроения Йорика и без того так двусмысленны, что его психология и линия поведения часто превращаются в подлинную загадку.

Такую загадку представляет, например, глава «Искушение» и следующая за ней глава «Победа». После двухчасового свидания с *fille de chambre* в комнате отеля, Йорик, пережив тяжелую борьбу с «дьяволом» в самых пикантных формах, утверждает, что он «одержал победу». Но, спрашивается, над чем? Над целомудрием женщины или собственным колебанием перед соблазном?

Попробуйте узнать! Патетическая речь Йорика о холодном аскетизме («скажите мне, какой тут грех, если овладевают страсти человеком?») не объясняет целиком его поведения; так как в дальнейшем, — как можно судить из его беседы с хозяином гостиницы, — он ощущает «дело своей совести» вполне чистым перед низменными подозрениями лицемерных парижан.

Как хамелеон меняет свою окраску, так Йорик принимает различные облики, напоминающие то «чувствительных» французов, то самых заправских английских скептиков. Но из этого не следует делать вывода, что «шендизм» представляет собой лукавую апологию себялюбия. Напротив, ничего не может быть контрастней, чем шендизм и холод эгоизма, не говоря уже о вульгарной корысти собственника. Разве Йорик в самом деле бесчувственный эгоист, равнодушный к страданиям ближнего? Ни в коем случае! Вспомним его сочувствие дворянину, ставшему лотошником, его фразу по этому поводу: «Крушение в жизни человека пробуждает лучшие чувства, чем любопытство». Но после того, как мы узнали характер Йорика, все же трудно поверить, что цель «Сентиментального путешествия» — «научить нас любить мир и наших ближних больше, чем мы любим» (письмо Стерна к Джемс).

В этом нужно разобраться, ибо здесь, как говорят, зарыта собака. Возьмем уже упоминавшийся эпизод с монахом в Кале. Оказывается, суть этого эпизода гораздо сложнее, чем

было представлено выше, и в нем сущность всей философии Стерна. Вспомним же теперь все детали.

Йорик отлично пообедал, выпил «за здоровье французского короля», предположив, что тот не так уж деспотичен, и почувствовал себя необыкновенно добрым, необыкновенно расположенным к миру. Земные блага, материальные интересы? Из-за них «черствеют наши души, и столь многие наши добросердечные братья жестоко ссорятся между собой на каждом шагу». Но это Йорика не касается: зная, как прекрасен и добр человек, он считает грубым, ограниченным механическое понимание человеческой природы и материализм вообще: «Я чувствовал, что в теле моем расширяется каждый сосуд — все артерии бьются в радостном согласии, и каждая жизнедеятельная сила выполняет свою работу с таким малым трением, что это смутило бы самую сведущую в физике *grécieuse* во Франции: при всем своем материализме она едва ли назвала бы меня машиной». После этого патетического монолога, хотя и приправленного скрытой насмешкой, Йорик чувствует себя совершенно свободным от материальных интересов — не человеком, а ангелом, «естество» его поднимается на «предельную» для него «высоту». Вот когда Йорик бесконечно отзывчив. О, если б его теперь, сию минуту, попросили отдать... Очевидно, все его состояние? — предполагает читатель. И вдруг — капля, обычная для Стерна капля иронии: «Будь я французским королем, какая подходящая минута для сироты попросить у меня чемодан своего отца». Странная щедрость: чемодан «своего» отца, да еще «будь я королем»? Кому предназначена эта расхолаживающая колкость: французскому монарху или самому себе? Обоим, конечно.

Но все-таки Йорик сейчас умиленный и добрый, как никогда. Затем в комнату входит уже знакомый нам нищий — францисканец и просит подавания. Что стоило Йорику — не ценой чемодана, упаси боже! — а лишь одного су купить себе и царствие небесное и отличное расположение духа: вот какой я хороший, сердечный джентльмен.

Но Йорика как будто что-то изнутри толкнуло — он резко меняется, доброе чувство внезапно угасает в нем, и замирает великодушный порыв. Чем это объяснить? Загадка для самого Йорика, и, пытаясь ее открыть, он отвергает нежную фразеологию сентименталиста. Видно, поступки человека не зависят от доброй воли и даже совершенного сознания, а определяются какой-то стихийной, но закономерной силой природы. Теперь то, что исходит из воли и сознания, кажется Йорику уже случайностью. «Никому из нас не хочется обращать свои добродетели в игрушку случая, — размышляет Йорик, — щедры мы или могущественны *sed non quod hanc* — или как бы там ни было, — ведь точно установленных правил приливов или отливов в нашем

расположении духа нет; почему я знаю, может быть они зависят от тех же причин, что влияют на морские приливы и отливы, — для нас часто не было бы ничего зазорного, если бы дело обстояло таким образом; по крайней мере, что касается меня самого, то во многих случаях мне было бы гораздо приятней, если бы обо мне говорили, будто «я действовал под влиянием луны», в чем нет ни греха, ни срама, чем если бы поступки мои почитались исключительно моим собственным делом, когда в них заключено столько срама и греха».

Какой скользкий, холодный детерминизм! Но зато мотивировка чувства очищена теперь совершенно от всяких моральных прикрас, а движению мысли подготовлено чисто материалистическое русло. И вот с новой позиции Йорику филантропия представляется просто вульгарной: разве это решение социального вопроса — милостыня? Йорик отлично знает, что «запас мирского милосердия слишком скуден», а требования, ежечасно к нему предъявляемые, «огромны». Трезвый человек заговорил в Йорике языком Мандевилля и Смита. Этот анализ парализует милосердие самого Йорика, но зато выражает презрение к фальши — предельную правдивость по отношению к себе и к самому нищему. А условием человечности ведь является полная правдивость, хотя бы истина природы вещей и придала ей вид цинизма¹.

Но ведь в отказе бедняку есть своя несправедливость («боюсь, было что-то отталкивающее в моем взгляде»). Уж слишком груба и жестка истина реальных отношений. И сердце у Йорика застучало. «Фью! — трижды произнес он с беспечным видом», но это не помогло. Может быть, в поступке и есть оправдание — монах ведь паразит и лентяй, но... эти седые волосы, учтивый поклон... И Йорик сдается: «почему я так обошелся с ним?» Теперь отрицательная, бесчеловечная сторона «делового реализма» достигает сознания Йорика.

И начинается обратное движение: Йорик «возвращается» к гуманным чувствам, но теперь он находит опору уже не в выработанной у добропорядочного и состоятельного человека механической привычке подавать милостыню, а в глубоком источнике сопереживания, который открылся у него в сердце по отношению вот к этому, индивидуальному, страдающему человеку. Банальная «сердечность» светского джентльмена, да и всякого моралиста, знает только абстрактный образ нищего и горе «вообще», а истинная гуманность долж-

¹ Кстати, Йорик хотя и философ, но бережлив и всегда борется с обуревающими его «силами природы» посредством расчетов: «истрачено 2 ливра на то, 3 ливра на это» и т. д.

на проникнуть в мир данной конкретной личности и почувствовать ее изнутри. Уже при первой встрече Йорику бросился в глаза живописный и выразительный облик человека с головой, достойной «кисти Гвидо», с кротким, бледным лицом, проникновенным, горящим взглядом, лишенным той пошлой назойливости, того самодовольного невежества, которые отличают обычно монахов. «Каким образом такая голова — подумал Йорик — досталась монаху его ордена, знает только небо, обронившее ее на плечи монаха, она бы пристала лучше какому-нибудь брамину, и повстречайся мне она на равнинах Индостана, я преклонился бы перед нею». Но в момент отказа Йорик обрушился на типичное, на «монаха вообще», с укорами по поводу паразитизма его существования, порочности и лени его ордена; индивидуальное не тронуло ни одной струны его сердца.

Завершается эта история тем, что Йорик при новой встрече с монахом, обменивается с ним табакерками, и этот символический акт установления личной дружбы окончательно дискредитирует ходячую «заученную филантропию». Вызванные этими переживаниями «горючие слезы», как и следовало ожидать, дают разрядку беспокойству и устраняют душевный разлад Йорика.¹

Конечно, Стерн не был бы Стерном, если бы описанный ход настроений и размышлений, который уже сам по себе достаточно сложен, не был еще больше запутан пересекающими его нитями, ведущими к описанной выше миловидной даме. Так как Стерну всегда противно слишком уж нажимать на педаль чувствительности, то и в данном случае он не мог оставить сердце своего Йорика только перед дилеммой: милосердие или черствость. Как ни далеко то решение, к которому приходит Йорик, от обычной морали и богомольной доброты, все же оно для Стерна слишком банально и «совестливо». Кажется, чувствительный Стерн боится переизбытка чувствительности больше, чем самого невзыскательного и грубого цинизма. Стерну хочется такой чувствительности, которая, употребляя его собственное выражение, была бы «ни кислой, как лимон, ни сладкой, как леденец». Не может быть ничего более ошибочного, чем то восприятие стернианства, которое отличало карамзинские времена, когда и в России было столько лишних слез пролито над эпизодом с табакеркой². Сам Карамзин жадно искал в Кале место встречи Йорика с монахом и страшно умилился. Йорик, конечно, ничего общего

¹ Какое недоразумение, что и Кольридж и Теккерей находили в Стерне «развращенное сердце» и «похотливое» воображение, что он вошел в буржуазную критику с таким приятным эпитетом, как «литературная проститутка» (Лесли Стивен).

² Вообще в России видели в Стерне филантропа и — до Пушкина и Гоголя — не понимали реалистической природы его юмора.

не имеет с провинциальным обликом русского стернианца, настроение которого Шаховской ядовито обрисовал стишком:

«Натура! я тебе подобен,
Я вольно чувствовать хочу,
Как скромный кролик я незлобен
И вслед любви везде лечу¹.

Нет, Йорик совсем не похож на кролика. Терпеть он не может всякие памбу-памбу — сентиментальное жеманство.

Карамзин расчувствовался от табакерки, а о миловидной даме в Кале он, увы, позабыл — и напрасно. На новое «подобрение» Йорика решающее влияние оказала прямая заинтересованность, идущая из желаний и влечений плоти. Без этого «мандевиллевского» элемента «чистая» диалектика сознания, может быть, и не привела бы Йорика на путь добродетели.

Как видим, Стерн любит всегда поворачивать французскую теорию «разумного» и «морального» эгоизма той стороной, которая ослабляет всякие доводы морали. Потому-то, что бы плохого Йорик ни сделал, он всегда умеет удивительно ловко успокаивать свою совесть. Так, уже почувствовав некоторое беспокойство после того, как он прогнал францисканца, он произносит утешительную и вполне «джентльменскую» сентенцию: «Да, я вел себя очень дурно, но я только лишь начал свои странствования, и в пути я усвою более приличные манеры».

«Более приличные манеры» — опять ирония! Мы ведь уже убедились, что Йорик вовсе не напоминает благовоспитанного и деликатного филантропа.

Смысл истории с нищим монахом раскрывается еще глубже, когда мы сравниваем ее с эпизодом в главе «Акт милосердия». Снова бедняк. Но «мораль» здесь совсем другая. Хорошенькие и недурно одетые дамы подверглись атаке: нищий умоляет их или, скорее, требует милостыни, причем «в изящно построенных и приятных для слуха выражениях». Он говорит не о себе, а о них. Он рисует им не свое жалкое положение, а их добродетели, их достоинства, их красоту. Его речь не мольба о снисхождении, а апология их женских прелестей, и эту апологию он заключает намеком: «что же сейчас побудило маркиза де Сантерра и его брата так много говорить о вас обеих, когда они проходили мимо?»

Пылкие дамы растроганы. Порыв великодушия сменяет их прежнюю расчетливость, и «акт милосердия» совершен. Но трудно ли понять тайну этого акта? Неожиданный источник доброты открылся в сердцах наших дам благодаря риторике и лести нищего... Лесть — эта «восхитительная эссенция»... Как легко покоряет она «все силы и слабости природы»!..

¹ Комедия «Новый Стерн».

Только беспощадный к другим и к себе реалист мог с таким «неприличным» упорством заглядывать в тайники человеческой души. «Человек, который гнушается или боится заходить в темные закоулки, — говорит нам Стерн, — может обладать превосходнейшими качествами и быть способным к сотне вещей, но из него никогда не получится хорошего сентиментального путешественника. Я не придаю большого значения многому из того, что вижу среди бела дня на больших открытых улицах. — Природа стыдлива и не любит играть перед зрителями, но в укромном уголке вы иногда увидите исполненную ею отдельную коротенькую сцену, стоящую всех sentiments дюжины французских пьес, взятых вместе, хотя они безусловно изящны...»

Мы видим, что под истинным сентиментализмом Стерн понимает вовсе не расплывчатую чувствительность, не оболечение других и не самообольщение, а честность, откровенность — во что бы то ни стало. Если не все в человеке понятно, логично, рационально, то такова уж его «природа», и лучше показать ее со всеми ее прыжками и гримасами, чем надевать на нее «платье» и сковывать ее катехизисом благопристойности. «Предпочитаю невзыскательную наготу элегантной маске» — как бы говорит нам Стерн. Он дискредитирует «милосердие» двух парижанок, но он ведь и себя не представил в виде «христианина» — добренького дяди из воскресной книжки.

* * *

Теперь мы понимаем, какая «господствующая страсть» определяет характер Йорика, — это горячее стремление быть абсолютно искренним и с собою и с людьми. Стихийное взаимодействие с социальным миром составляет жизнь Йорика, жизнь, которая течет подобно ничем не сдерживаемому потоку — то бурному, то мелкому — зависящему лишь от своего русла. Никаких моральных и религиозных преград не воздвигает Йорик на пути этого противоречивого потока. И потому Йорик «естественно» отзывчив, — симпатия ведь коренится в человеческой природе, — но также «естественно» эгоистичен, — и это свойство неотъемлемо от живой природы. Его себялюбие не тупая алчность скопидома, его сердечность не аскетизм долга моралиста. Являясь пассивным игралищем совершенно естественных для человеческой природы сил, он — то порыв, то расчет, то чувство, то раскусодок; эти резкие контрасты вызывают нервность его реакций, но это не пустая, бессодержательная, а закономерная, оправданная путаница чувств и мыслей. Ведь он не апостол и не Ирод, не злодей и не праведник, — правдив, как сама жизнь, — и Йорик по праву требует к себе снисхождения: чем он хуже других людей? Мучительно хочет он избежать уродливых крайностей черствости и альтруизма...

Еще Мандевилль рассматривал буржуазный эгоизм как движущую силу современной ему, тогда еще прогрессивной, цивилизации. То же самое говорит нам Стерн устами Йорика. Но Мандевилль оперировал экономическим индивидом, и все противоречия тем самым упрощались: купец, даже склонный к моралистике, все таки не больше чем купец. А Стерн показывает противоречия буржуазной личности не в том элементарном проявлении, которое разрешает их выразить краткой формулой Мандевилля: «частные пороки — общая выгода», — отсюда гораздо большая, чем у Мандевилля, тонкость градаций и переходов. Диалектика «злого-доброего» у Стерна выступает, так сказать, в «верхнем этаже» субъективного мира, где все, даже самое невзыскательное, облагораживает свою форму, где вместо грубых инстинктов стяжателя — деликатное тщеславие, вместо топорной нравственности пуританина — движение горячего сердца.

Часто пытаются импрессионизмом, двусмысленностью и зыбкостью чувств объяснить весь характер Йорика и все его поведение. Стерна объявляют духовным отцом даже Пруста и Джойса, не говоря уже о Бурже. Колебание настроений, пестрота переживаний и бессвязность ассоциаций — все, что создает неуравновешенность Йорика, — казалось, просто перекочевали в буржуазно-декадентскую литературу. Это — большая ошибка. Йорик не лишен характера, хотя в «скачках и прыжках» его души немало иррационального, необъяснимого. В общем, диалектика сознания у Йорика имеет определенное направление. Мы уже видели, что даже «добрые чувства», если они застыли в виде формул и догм, пропускаются Йориком через горнило естественного «мандевиллевского эгоизма» и очищаются в нем от фальши условности.

Эпизод с францисканцем — единственный, когда чувство и мысль Йорика описывают «полный круг». Стерна нужно понять и по его эксцентризму пикантных недомолвок и по этому «полному кругу», в котором содержится концентрат его своеобразного сентиментализма. Рассказ о табакерке, который и в России и в Германии вызывал столько сладостных сердцебиений (в кружке Якоби каждый имел табакерку с надписью «Лоренцо»), играет у Стерна очень важную роль: он должен доказать, что человек, такой, какой он есть, после снятия с него ореола добродетелей и вне счастливых выдумок официальных моралистов, так сказать — «мандевиллевский» человек, отнюдь не является воплощением порока и зла. В этом человеке, кроме естественного эгоизма, содержится еще естественная симпатия. Правда, буржуазный мир убивает эту симпатию, то скользя ее действия жестокими нормами практического «здравомыслия», то искажая ее путем превращения в фетиш, в очеред-

ную мертвую формулу. Но Йорик ведь защищается и от лицемерной спиритуалистической морали и от вульгарного практического материализма буржуазного мира. И таким-то образом «принципиальная» естественность Йорика, открывшая свою «злую» сторону, обнаруживает и «добрую» — теперь уже настоящему добрую. Философски рассуждая, это — противоречивое движение от абстракций и просто идеологических фальшивок к индивидуальным и реальным ценностям. Вот, почему Стерн, по праву, принадлежит прогрессивной, реалистической и гуманистической культуре своего времени: культ «человеколюбивого сердца», как часто определяют сентиментализм XVIII века, имеет своим апостолом и мнимого «циника» Йорика.

V

В понимании абстрактности просветительной морали Стерн превосходит всех своих современников.

Мы уже не говорим о представителе старшего поколения — Ричардсоне с его пафосом пуританизма, о Ричардсоне, для которого всякое остроумие было синонимом криво направленного ума и признаком неэтичного, испорченного характера. Недаром он осуждал своего Ловласа за то, что тот «испытывает неодолимую ненависть ко всякому правилу, закону, порядку», и представлял идеалом человека Клариссу или Грандиссона, их характер — «стойкий, как камень», не «свинцовый шиллинг, который можно выпрямить и согнуть, как угодно».

Кому еще удалось так хорошо, как Стерну, превратить холодное остроумие Ловласа в мягкий юмор? И у кого еще из писателей-юмористов характер человека стал таким подвижным, податливым, как у Стерна? Только по отношению к Стерну можно решительно перефразировать известные слова Джонсона о Ричардсоне: именно у Стерна «страсти перестают двигаться по приказу добродетели». Не то, чтобы Стерн первым проник в духовный мир личности, — это уже сделал, и не без гениальности, Ричардсон. Но ричардсоновский благородный человек слишком идеален и в конце концов бесцветен своей отрешенной стойкостью, тогда как стерновский человек, может быть, не так глубокий, зато более сложен, красочен и правдоподобен. У Стерна крайности добра и зла окончательно стали полюсами духовной жизни — моментами ее, и вплетены — пусть еще в форме забавного парадокса — в общую динамику жизни. И если Йорик не пуританин и не добродетельный буржуа, то он ведь не денди и не гуляка!

Стерн не выносил поэтому «ричардсонства» во всем направлении просветительной мысли, того проповеднически-морального оттенка, который отличал и тогдашнюю французскую ли-

тературу. В одном письме к Гаррику он дал такую оценку какой-то фрунцузской драме, написанной в духе Дидро, с характерным названием «Незаконный сын, или Добродетель торжествует»: «В ней слишком много чувства (по крайней мере, для меня), монологи слишком длинны и слишком отдают проповедью, что, может быть, составляет вторую причину, почему она мне не по вкусу; все любовь, любовь, любовь, сплошь и насковозь без всякого различия в характерах, так что, боюсь, для нашей сцены она не подойдет и, пожалуй, по тем же причинам, по которым она может быть рекомендована для французского театра» (10 апреля 1762 г.).

У Стерна меняют свое соотношение не только крайности добра и зла, но также истины и заблуждения. Мы уже сравнили его со Свифтом. Конечно, различие в юморе Свифта и Стерна имеет глубокое основание в их отношении к жизни. Материализм Свифта — разоблачительный и злой, как это видно на комическом примере с великаншей-королевой: кожа ее казалась царедворцам нежной и ароматной, а маленькому Гулливеру — шероховатой и воняющей потом. Свифт со всего срывает маски. «Быть счастливым, — писал Свифт, — значит постоянно находиться в положении ловко обманутого». Стерн тоже реалист и «называет вещи своими именами» («Тристрам Шенди»). Но в его иронии больше добродушия. Если верно, как бы говорит он нам, что буржуазный мир — царство противных йеху, то каждый находит себе утешение в своем «коньке», в своем самодельном шендизме: надо прежде всего, — говоря словами философа Юма, — «во всем находить приятную сторону».

Ричардсон и Стерн — два полюса: один — воплощенная мораль, другой — воплощенное отрицание морали. Свифт и Стерн — тоже два полюса английской литературы: один — беспощадное разоблачение, другой — оправдание иллюзий. Ни Свифт, ни коренные просветители не занимались психологией самообмана, аберрацией сознания, иллюзией чувства. Просвещение искало повсюду истину в ее, так сказать, «чистом» виде (как говорил Клэрк, — *pure truth*). Свифт и Вольтер саркастически и рационалистично изображают вред человеческих заблуждений. Только Стерн умеет высмеивать так нежно наивность, склонность к беспочвенной мечтательности, он скорее любит ее, чем обсуждает ее, скорее сам возбуждает иллюзии, чем развенчивает их.

Стерн применяет к изображению своих героев живописный и психологический метод. Они кажутся крошечными человечками по сравнению с нормальными людьми, их пороки и добродетели оказывают не больше влияния на земную жизнь, чем затмение луны, и милые, трогательные их иллюзии так же жалко

разбить, как если б они принадлежали детям гофманской сказки «Щелкунчик». Таким нам кажется дядя Тоби, да и все остальные персонажи романа «Тристрам Шенди». Юмор Стерна говорит нам: смешное заключено не только в несовпадениях желаний и результатов, как у героев Фильдинга и Смоллета, но в самом человеке; не всякое заблуждение снижает, тем более порочит человека, как считает Ричардсом, вообще — заблуждение делает человека не только смешным, но часто и симпатичным, иногда даже возвышает его.

Стерн рвет со взглядом просветителей на человека как на существо твердое и неизменное; вообще — с их практическим, утилитарным направлением ума. Он выбирает себе героев, не влиятельных ни в дурном, ни в хорошем отношении, живущих в атмосфере полного безделья и удовлетворенной отрешенности. А когда Стерн описывает себя в виде «сентиментального вояжера», то он тоже не стремится ни ухудшать, ни улучшать что-либо, ни достигнуть какой-нибудь определенной цели (жениться на любимой девушке, или приобрести состояние, или вернуть себе расположение общества и т. п.). Все результаты его действий для него интересны только с точки зрения психологического эффекта: чувствительного удовольствия или угрызений совести, прежде всего — субъективного состояния. Система Стерна не столько философия или мораль поведения, сколько психологическая эстетика настроения. Вместо приключений, нагромождения случайных эпизодов, как в «Перегрине Пикле» Смоллета, у Стерна главный объект — внутренняя игра чувств и ассоциаций, их переливы, переходы.

Даже по сравнению с Фильдингом, ближе всех стоящим к Стерну, разделяющим с ним «сервантесовскую» концепцию юмора, сколько у Стерна нового! С автором «Тристрама Шенди» приходит конец «комическому эпосу» Фильдинга и возникает художественное направление, которое по контрасту можно назвать «комическим лиризмом».

Но такое «лирическое» отношение к человеческим заблуждениям, такая «нежность» к иллюзии и мечте, такой интерес к запутанным колебаниям чувства (причем — безотносительно ко всяким практическим результатам) вовсе не означают снижения объективности и реализма мысли. Ведь у многих писателей XVIII в. связь человека с миром изображалась чересчур прямолинейно: человек гармоничен либо потому, что мир хорошо устроен, либо вопреки тому, что мир плох, либо и человек и мир в равной степени испорчены. Во всех этих случаях можно просто и аналитически отделить добро от зла, истину от заблуждения. И Стерн — один из немногих, кто усомнился в простоте этих пропорций и соотношений. Правда, он часто увлекался психологическим процессом, самим по себе, но зато понимание челове-

чѣской натуры проникнуто у него противоречием и движением, так сказать, чувством ожидания: возможны все новые и новые положения, повороты, проблемы.

Фильдинг тоже «нащупал» противоречивость и подвижность человеческого характера, но Стерн открыл индивидуальные очертания этого характера. В самом деле, герои Смоллета и даже Фильдинга оригинальны, интересны только до тех пор, пока отклоняются от нормы, но когда они становятся «правильными», вступают на путь добродетели, от них — даже от благородного Тома и очаровательной Софии, не говоря уже о Перегрине, — остаются только стереотипные контуры добрых супругов, плодящих потомство, читающих еженедельники и умножающих доходы. Все эти комичные шалуны или неисправимые злодеи легко освобождаются от причуд и пороков, чуть только они завидят палку констэбля или послушают проповедь моралиста в брызжжах. Попробуйте у стерновского героя отнять его «конек», — вы лишите его навсегда его существенного начала.

Мы находим и у Фильдинга вкус к чудачкам. Но это еще далеко не то, что у Стерна. Что Стерн стал бы делать с нравоучительным, безлично-благонамеренным Олверти? У Стерна английский эксцентризм и культ причуды достигает апофеоза, но здесь содержится глубокое зерно истины: так как Стерн отлично понял бессодержательность так называемых «нормальных» качеств буржуазного человека, то он захотел представить личность во всем своеобразии ее внутреннего богатства. Естественно, что он ищет таких людей, в которых это богатство, вопреки влияниям буржуазной действительности, еще не уничтожено. Поэтому он относится без симпатии к таким добродетелям, как трезвое терпение, добросовестность в практических делах, и, наоборот, поэтизирует симпатичную рассеянность человека, сосредоточенного на своем «коньке», на своей страсти.

В отличие от Фильдинга Стерн понимает уже прелесть внешне неправильного, но характерного; скульптурно-негармоничного, но живописного. Фильдинг еще во многом напоминает раскрашенную гравюру, в нем нет настоящего колорита картины. Дама, которая поразила в Кале воображение Йорика, была, по его описанию, не столь красива, сколь «интересна». Эту эстетику «интересного» останется только подхватить романтикам. Вероятно, не случайно Стерн так любил живопись и музыку. Вторая, еще больше, чем первая, обращается к «внутреннему» миру человека. Музыка по самой своей природе соответствует интересу Стерна к сложной «клавиатуре» настроения и чувства, к тому, что вообще было камнем преткновения для рационалистического, так сказать, одними линиями мыслившего века: к н ю а н с у. В главе «Характер» Стерн описывает свой разговор с графом де

Б** и незаметно подчеркивает, что аристократу чужд демократический культ личности и в связи с этим непонятен язык музыки. «Я думаю, господин граф, — сказал я, — что человек, подобно музыкальному инструменту, имеет известный диапазон и, что его общественные и иные занятия нуждаются поочередно в каждой тональности, так что, если вы возьмете слишком высокую или слишком низкую ноту, в верхней или нижней партии непременно обнаружится пробел, и система гармонии окажется незавершенной. Граф де Б** ничего не понимал в музыке и потому попросил меня объяснить мою мысль как-нибудь иначе».

Провозгласив взгляд и настроение личности истиной истин, Стерн примкнул к той «лирике чувства», которая получила уже свое выражение в поэзии Томсона, Юнга и Грэя, поэзии «вздохов, слез и могил», оказавшей большое влияние на европейский «Sturm und Drang». Среди прозаиков Стерн тоже один из духовных отцов этого литературного направления. И если Юнг в своем послании «On original composition» наметил уже эстетику гениальности, энергично выступив против деспотизма правила («клюки, полезной для больных и вредной для здоровых») за свободное выражение страстей и настроений, то кто, как не Стерн, осуществил эту программу так последовательно и в своей жизни и в своем творчестве? Очень важным для создания концепции «шендизма» оказался также возврат к Шекспиру в театре, совершенный актерами Мэкклиным и особенно Гарриком, другом Стерна. Итак, свободная игра фантазии и чувства, с одной стороны, культ Шекспира — с другой¹.

Стерн назвал себя Йориком не просто. Это значило, презирая приличия, объявить добропорядочному миру собственников и филантропов настоящий бунт. Несмотря на всю веселость, жизне-радостность шендизма, есть что-то печальное в том, что Стерн

¹ Нельзя также не отметить интереса Стерна к «Анатомии меланхолии» Бертона. Обычно, говоря о влиянии Бертона на Стерна, имеют в виду только возможность заимствования из него забавно-педантичной классификации душевных явлений. Между тем, Бертон, подобно Шекспиру, отождествлял жизнь с театром, с трагикомическим спектаклем, участники которого — безумцы, а движущая сила — вселенская глупость (The whole world plays the fool). Подобно Шекспиру, Бертон бичевал подхалимство, лицемерие, произвол, и деспотизм, царящие в мире. Нить от Бертона к Монтеню, затем — к Стерну — это идея, сложившаяся уже в период кризиса Возрождения и получившая у Монтеня скептическое выражение в словах: Que sais-je? — «что знаю я?», а у Бертона: So many men, so many minds — «сколько людей, столько умов». Вероятно, Стерна пленяла в Бертоне также причудливая меланхолическая форма его юмора, юмора тяжеловесного эрудита, но честного и великодушного бедняка, уныние которого вызвано бедствиями и страданиями человечества, а не собственной болью, неустойчивостью всего в мире, а не личной неустойчивостью. Бертон очень напоминает Йорика из «Тристрама Шенди».

напяливает на себя «дурацкий колпак с побрякушками». Назвав себя Йориком, Стерн подчеркнул, что, подобно тому, как Шекспир писал смелее и глубже всех поэтов его времени, так и он стремится подняться над узким горизонтом рассудочного, просветительного оптимизма; что язык буржуазно-аристократического филистерства слишком банален и фальшив, чтобы выразить правду жизни: «Вот я какой, человек буржуазного мира, с которого соскоблили моральный лак!» Казалось бы, только в экстравагантных выходках клоуна может художник почувствовать свою духовную свободу. И Стерн демонстративно нарушает все общепринятые формы мысли и поведения.

Если в создании эстетики «свободного чувства», впоследствии обобщенной в понятии нового «сентиментализма», конечно, отличного от ричардсоновского, принимали участие и названные выше поэты, и Гольдсмит, и Макэнзи (Бернс стоит уже особо), то Стерн среди них занимает совершенно исключительное место. Очевидно, все они служат показателем расшатывания «джонсоновской Англии», крушения идиллий семейного уюта и распространения доверия к «хорошему» разуму и «хорошему» человеку; все они передают смутное ощущение наступающего промышленного переворота и в связи с этим надлома во всех понятиях, приятных душе и сердцу английских средних классов; для всех этих писателей устойчивый образ мира стал зыбким, привычный, налаженный порядок — непрочным. Но все же, по сравнению со Стерном, Томсон и Юнг, Гольдсмит и Макэнзи — традиционные моралисты в просветительном смысле этого слова, и никто из них не заглядывает так далеко в XIX век, как он. В том как Стерн преодолевает ограниченный разум своего времени, надо видеть не только резкий взлет субъективизма, — как и в движении Руссо и немецких «штюрмеров», — но также шаг вперед на пути реализма. Бесспорно, кроме глубокого юмора, мы имеем здесь и произвол «стернианской» манеры. В «Тристраме Шенди» главы обрываются на полуслове, план, если он вообще существует, комкается, ставится на голову, нить рассказа поминутно рвется, и на нее самым нелепым образом нанизываются случайные эпизоды, шутки, каламбуры, экспромты и всякая чертовщина. Конечно, Стерн шутовство превратил в принцип. Но за этим опрокидыванием даже хорошего «здорового смысла», например, фильдингского, скрывается понимание отвлеченности и фальши буржуазных моральных систем, ирония к идеалу преуспевающего семьянина и ко всему жанру семейно-бытового романа. Стерн показывает скуку, прозаизм буржуазно-семейных устоев в гиперболических размерах, почти в виде гротеска (часы и жена Вальтера Шенди, как равноправные звенья в цепи локковской «ассоциации идей»; измельчание человеческих интересов в полемике о носках и штанах). Он дает настоя-

щую сатиру на схоластические элементы английской духовной жизни и попутно на ограниченность «локковского» эмпиризма. Наконец, даже в комизме реально-нереального характера жизнедеятельности героев Стерна, в том, как он выключает свою картину жизни из общих закономерностей, виден глубокий реалист, свободный от всяких предвзятых схем, реалист с большими запросами.

В XVIII в. создать новую форму реализма было еще невозможно. И «шекспиризм» Стерна носит все-таки условный характер. Кроме того, Стерн — «бурный гений» на английский лад, а в Англии XVIII в. все идеологические «бури» были не очень грандиозны. Даже Гаррик опускал в пьесах Шекспира некоторые «грубые» сцены. И Стерн то поднимает форменный бунт против филистерства, то сам пугается последствий этого бунта. Мы должны привыкнуть к тому, что взрывы восторженности и иронии сменяются у него неизбежными для респектабельного англичанина рефлексамии здравомыслия и осмотрительности. В «Сентиментальном путешествии» он объясняет французскому сановнику, что, хотя его имя Йорик, но он не придворный шут: со времени распутного царствования Карла II нравы очистились и все стало приличнее — в рамках закона, так сказать.

Этим объясняется, что Стерн усваивает далеко не весь драматизм Шекспира, а только один элемент его концепции: мудрость, скорбящую в оболочке шутовского юмора над трагическим ходом жизни. Чересчур «шекспировских» так же, как и слезливых истолкований Стерна, можно найти в истории литературы очень много. Так, Жан-Поль Рихтер был первый, кто увидел в нем «смех сквозь слезы», почти гримасу отчаяния. Не мало было в связи с этим стремлений «переуглубить» остроту стерновской сатиры (в России, например, Радищев).

Один Гейне понял истину стернианства: «Стерн, лишь только предмет, о котором он говорит, достигнет трагической высоты, вдруг впадает в самый веселый, самый шуточный тон; между тем, как Жан-Поль Рихтер, чуть шутка начнет становиться мало-мальски серьезной, начинает понемножку вздыхать и изливать потоки своих слез»¹. Но даже Гейне преувеличил трагическую ноту стерновского мировоззрения. Трудно увидеть «глубокую, кровавую скорбь» в душе Стерна при самом внимательном к нему отношении.

В самом деле, какие страницы у Стерна самые трагичные? Рассказ в «Тристраме Шенди» о Лефевре, бедном офицере, пережившем тяжелые испытания и умершем в нищете, сыну ко-

¹ Гейне. Романтическая школа в Германии.

того помог дядя Тоби, — не больше чем трогательная история. Затем еще — глава «Мария» в «Сентиментальном путешествии».

В рассказе о целомудренной крестьянской девушке совершенно отсутствуют обычные искорки стерновской иронии. Измена возлюбленного ввергла Марию в безумие. Тоскующая, бродит она по полям с козочкой или собакой, вся в белом, меланхолическая и величественная. Это романтический образ во вкусе пасторалей того времени. Не случайно в экзальтированном воображении Стерна Мария сливается с его возлюбленной Элизой, которая, вероятно, дала его образу самые тонкие краски и нежные нюансы. Но когда Йорик выражает свои чувства и «природа его тает» от печального вида несчастной пастушки, или когда Мария сушит на своей груди платок, промокший от слез Йорика, то снова становится очевидно, что Стерн лишен понимания трагического. Нельзя ведь выразить это понимание ручьями слез, изображая эпизодические несчастья, как это делалось в мещанской драме.

Никто не поверит аксессуарам беспочвенного и рассудочного предромантизма XVIII в.: хижинам, дудочкам, молитвам, закатам солнца, гимнам труду, какие мы находим у Стерна, Бернарден де Сен-Пьера и других. Очевидно, писатели XVIII в. слишком чувствительны, и еще точнее — слишком резонеры, чтобы изобразить людские страдания в мрачном пафосе их исторической неизбежности. Даже Руссо, не говоря уже о Ричардсоне, обесцвечивает трагедию личности предвзятой моралью. Тем более — юмористы типа Фильдинга и Стерна. В «Тристраме Шенди» и в «Путешествии» трагические мотивы фрагментарны. Это — случайные новеллы, вкрапленные в чужеродный текст. Горе, страдание казалось еще в XVIII в. «неразумным», неоправданным смыслом всей жизни, словом, чем-то эпизодическим. Правда, уже в то время, когда Фильдинг объявил «комический эпос» решающим направлением литературы, оптимизм вольтеровских Панглоссов с их предустановленной гармонией вызывал насмешку лучших умов. Поэтому Фильдинг и Стерн стремятся с помощью вставной новеллы печального содержания придать своим произведениям характер более тонкой и глубокой человечности. Но никогда такая новелла не может определить основной тон этих произведений. Например, когда негр Игнациус Санчо просил Стерна написать о страданиях черных рабов, Стерн ответил ему, что он как раз задумал «трогательный рассказ о горестях одинокой девушки-негритянки» и будет рад «вплести написанный рассказ» в свой роман. «Вплести» — очень характерное слово; печаль «вплетается» в юмор как облагораживающий и обогащающий оттенок, подобно тому как в «шендизме» основное — благодушное и веселое настроение, а

раздвоенность и меланхолия — нечто подчиненное. Заметим, наконец, что «преобладающая страсть» у Стерна — всегда в существенном комична, тогда как у Бальзака она создает страшные коллизии и катастрофы. Вставная новелла с трагическим мотивом только в XIX в. превращается в трагический роман.

Что же такое сентиментализм Стерна, если он лишен трагической основы — и притом в большей степени, чем сентиментализм Руссо, который первый заметил противоречия исторического хода цивилизации? Это тем более важно выяснить, что самый термин «сентиментализм» в применении к литературе обязан стерновскому «Путешествию». Правда, знакомство с Йориком вызывает некоторые сомнения в том, следует ли именно Стерна считать апостолом чувствительности в XVIII в.; может показаться забавной неточность, которую допускали в России в XVIII и начале XIX в., когда переводили название стерновского произведения «Чувственное путешествие». Пожалуй, путешествие Йорика скорее чувственное, чем чувствительное. Но все же Стерн — сентименталист, потому что он главным считает описание не предмета, а своего отношения к нему, не городов, стран, людей, а своих переживаний, хотя и сохраняя при этом способность объективного наблюдения.

Сравним Стерна с писателем, который без всяких оговорок принадлежит к сентиментальному направлению литературы XVIII в., с Жан-Жаком Руссо. И Стерн и Руссо понимали, что конфликт между чувством и разумом, желанием и долгом — ахиллесова пята Просвещения. «Человек должен быть вот таким» — а если он не может? У Жан-Жака Руссо, как и у Стерна, склонность к поучениям вызвала отвращение, и в своей «Исповеди» Руссо категорически отказался «применять общие истины и понятия к личностям». В критике рассудочной философии века Руссо и Стерн сходились как союзники.

Но очень скоро между этими двумя «чувствительными» людьми обнаруживаются несогласия или, скорее, несовпадения в настроениях. Руссо был автором не только «Исповеди», но и «Общественного договора», и как раз потому, что Руссо горячо верил в незыблемые законы «политического разума», он испытывал мучительные угрызения совести, когда в личной жизни часто изменял «идеальному и общечеловеческому». Копаться в себе ему и нравится, и стыдно, противно.

А Стерн не мучается от того, что его «натура» отклоняется от «идеала». Напротив, именно это отклонение он и считает правильным. Поэтому, если Йорика иной раз и печалит, что он не так уж чистоплотен в мыслях и желаниях, то соображения о неисправимости человека и неустранимости эгоизма скорее восстанавливают в нем равновесие. Меланхолические настроения

Йорика носят скоропреходящий характер. Шиллерианец Ленский явно преувеличил «мировую скорбь» его духа:

И долго сердцу грустно было.
«Poor Iogick! — молвил он уныло...

Противоречия в самом себе Стерн принимает как фаталист и как спокойный мудрец, который ни от чего не приходит в отчаяние. Вообще говоря, его даже забавляет, что совесть чаще глохнет и слепнет, чем проявляет свое могущество. Революционер Руссо в отчаянии от своих противоречий бросался в объятия к богу — пусть богу сердца, а не догмата. А священник Стерн в глубине души — чистейший язычник. Недаром его Вальтер Шенди терпеть не может монахов! Разница между Руссо и Стерном исчерпывается типично «английской» формулой последнего: «человек — создание, покорное привычкам». Руссо выдвинул более возвышенные и революционные идеи. Зато Стерн трезвее постиг силу личного интереса; недаром Йорик замечает хозяину отеля, что «вполне естественно, когда люди не принимают невзгоды других близко к сердцу». И потому он решительнее, чем автор «Новой Элоизы», — который в этом отношении тоже делает шаг вперед от Ричардсона, — эмансипировался от морального доктринерства и стал первым реалистом характера. Задолго до гофмановского Перегринуса, которому блоха вставляла в глаз стеклышко для распознавания чужих мыслей, Стерн искал «момусово стекло», чтобы «видеть душу во всей наготе, все ее движения и злоумышления, ее причуды, ее резвость, прыжки, своенравие или более солидное поведение» («Тристрам Шенди»). Гете совершенно справедливо заметил, что Стерну удалось «открыть в человеке человеческое».

Нужно отметить и формальное различие в сентиментализме Руссо и Стерна. Руссо никогда не стал бы создавать целую сентиментальную «симфонию» из случайности, хотя бы и трогательной. Что такое смерть осла? Пустячок. И горе по поводу этой смерти тоже лишено, конечно, «мировых масштабов». А палка дяди Тоби, а скворец в клетке? Все это мелочи, но именно к таким мелочам прикован взор Стерна. Стерн обожает самую ничтожную пигалицу, глупость, безделицу. Чтобы одним залпом смастерить дурашливую ахиною с каламбурами и комичными назиданиями на такую «всемирно историческую» тему, как кафтан («Экспромт»), попутно разобрав функцию штанов и других атрибутов туалета, нужно быть юмористом по преимуществу. И весь сентиментализм Стерна направлен на вещи, совершенно незначительные, вроде всего, что связано с дядей Тоби: вообще соль его юмора заключается как раз в смешном несоответствии чувствительной реакции размеру и значению вызвавшего ее предмета. Словом, сентиментализм Ричардсона и Руссо

можно назвать «патетичным» и еще «морализующим», а сентиментализм Стерна — «юмористичным».

Но, с другой стороны, Руссо воплотил в своем творчестве самые радикальные стороны буржуазно-демократического движения Франции XVIII в. Стерн же своим политическим индифферентизмом гораздо теснее связан с английским Просвещением, чем это можно себе представить по его антиморальной эстетике. Как мыслитель, Стерн стоит посредине между Фильдингом и Руссо.

Понимая, что английский просветитель мечется между крайностями отвлеченной морали и цинизмом политической экономии, Стерн ищет третьего пути. Он хочет понять реальную жизнь (и потому назидательный стиль Ричардсона и Дидро ему чужд), сочетать чувство с наблюдательностью, страсть и волнения души — с трезвостью здравомыслия. Посылая «к шутам» пустую расчетливую мораль честных английских собственников, Стерн рекомендует не бояться «принимать одинаково и добро и зло» («Тристрам Шенди»). В этом демонстративном аморализме, пропитанном, однако, добросердечием юмора, возникает новый тип реализма, который «сентиментален» только в том смысле, что никогда не поступится живым человеческим чувством ради каких бы то ни было абстрактных предписаний, хотя бы и очень благонравных. Что может быть более холодным, чем трезвый и прямолинейный рационализм? Насмешкой над ним является рассказ из романа Стерна о древнем римлянине, у которого умерла дочь. Пока этот римлянин прислушивался «к чистому голосу природы», он безутешно плакал и чувствовал себя глубоко несчастным. Но, заглянув в «сокровищницу философии» и убедившись, как много хорошего можно сказать по поводу «смерти вообще», он сразу успокоился и... стал бесчувственным. В этой остроумной шутке достается идеалу стоика, преодолевающего свои страсти и влечения, идеалу, довольно распространенному среди просветителей, хотя некоторым из них бросалась в глаза «монашеская», аскетическая и противоестественная сторона такого стоицизма (за что Вольтер, Дидро, Лессинг и ценили Стерна). Уже Фильдинг с замечательным юмором доказывал на грешках моралиста Сквейра («Том Джонс»), что философия подавления желаний «стеснительна и неудобна». Но, конечно, Стерн решительнее всех совершил крутой поворот к личным ценностям и отношениям, поворот, составляющий тайну его сентиментализма. Индивидуальное, как мы уже заметили, — альфа и омега его эстетики. По существу — это реализм, признающий законы материи. Поэтому Йорик так боится «вступить с бесом в борьбу».

Эстетика «бесполезного» и «нелогичного», принадлежащая Стерну, представляет для Просвещения, примерно, такой же «пара-

докс», как соображение Дидро, отвергавшего чувствительность у актера. И потому «шендизм» был принят в салоне Гольбаха с удовольствием. Удивляться тут нечему: грубая житейская практика собственников вызывала к себе брезгливое отношение всех выдающихся писателей XVIII в. Не это разделяло Стерна и просветителей, а другое: где мера правильного и неправильного, объективного и личного, разума и чувства. Только на зло системе рациональной «правильности», на зло просветительному рассудку, который приносил чувство как источник произвола, Стерн объявил свой «парадокс»: «Разум наполовину чувство, и потому ни один человек не мыслит правильно». Стерн не без основания считал, что джентльмен, совершенствующий в стиле Шефтсбери свой вкус, «разумно» формирующий даже свою «сердечность», относится к настоящему человеку, как геометрическая фигура к реальному предмету.

Словом, в Стерне выражена насмешка Просвещения над собственной ограниченностью, но не больше того. У Стерна просветительная схема человека отставлена как несостоятельная, и все же он еще принадлежит в основном XVIII веку. С сожалением прощаясь с наивностью «последних чудаков», Стерн еще сам наивен своим чувством превосходства над скучной формой современной ему жизни — он вовсе не оторвался от пуповины, привязывающей его к ней. Стерн в общем настроен еще благодушно и, не ощущая никаких страхов и тревог, предпочитает таинственному лунному свету сероватый свет, но свет полного дня. Немецкий Стерн — Жан Поль Рихтер убежден в том, что невозможно осуществить идеал в «зверином царстве дураков, вступая в союз с обезьяньими рожами и попугайским языком героев»; он уже чувствует себя романтически разорванным. А Стерн вовсе не с таким отращением взирает на все, что его окружает. Его Йорик — воплощенное спокойствие рядом с нервно дергающимися, фантастическими неврастениками Жан-Поль Рихтера. Правда, Стерн часто поругивает землю «скверной и грязной планетой», но затем — старый насмешник — он успокаивает нас сентенцией, что плохо на ней только... при недостатке денег и чинов.

Стерн не так «зол», как Свифт, чтобы уподобить человечество кишачим червям, и не так «возвышен» как романтики, чтобы стонать от каждого прикосновения жизненной прозы. Ирония его лишена метафизической подкладки, и субъективизм ее — озорной пыл мальчишки — по сравнению со старческой претензией романтика ставить себя в центр мира. Реальность и иллюзия, прозаичное и идеальное, не совсем совпадают у Стерна — их оси смещены, но тот, кто увидит в этом глубокий душевный кризис, проявит склонность к преувеличениям. Словом, по отношению ко всему, что слишком атакует жизнь — или далеко

от нее отлетает, Стерн — чистейший англичанин и трезвый про-светитель, который крепко стоит на земле и скорее приглушит грубой шуткой собственное «томление души», чем испортит себе удовольствие, какое доставляет ему настоящая, осязаемая реальность.

Многое в Стерне давало основания романтикам «присваивать» его себе. Кроме «стернианской» манеры письма, его эстетики каприза и безмерной иронии, романтиков пленяло в Стерне то, что он поднялся над узким нормативизмом Просвещения. Жан-Поль Рихтер был первым, кто объявил себя учеником Стерна. У Стерна он нашел оба нужных ему элемента: и мягкий юмор в изображении маленьких людей с их чудачествами, милыми патриархальными замашками, удобным бытом, жизнью, лишенной трагических вопросов и треволнений, и субъективизм, произвольную иронию в освещении собственных впечатлений и настроений.

Жан-Поль — один из наиболее откровенных «стернианцев» мировой литературы. Читатель найдет в его романах и кокетничание отступлениями от основной нити рассказа, и игру на «местах, в которых содержится более одного смысла», и характерное стерновское любование причудами безвредных людишек. Зибенкез, представляющий собой основной образ в творчестве Жан-Поля и выражающий его собственные настроения и мысли, любит подурачиться, поиграть в шута в духе стерновского Йорика, особенно перед «образованным», способным разобраться «в звоне шутовских бубенцов и в пышных фанфарах причуд». Любимец автора — Зибенкез — ироничен, насмешлив, капризен в неуловимой тонкости и сложности своих ассоциаций.

Романтики нашли у Стерна парадоксальное сочетание самого обыденного с необыкновенным, с нарушением элементарного «здорового смысла», хотя сам Стерн еще сохраняет трезвость и спокойную наблюдательность. От Стерна тянется нить и к Тикку, и к Шлегелю, и к Гофману. Нодье и Гюго тоже отдали дань Стерну. Всего больше чувствуется связь Стерна с теми романтиками, которые еще не совсем изолировались от жизни, как Жан-Поль, или уже отходят от романтизма, как Гофман и особенно Гейне. Первый еще чрезмерно «романтизировал» Стерна, но зато второй мог, с точки зрения и романтики и реализма, «вобрать в себя» Стерна полнее, чем кто-либо другой. «Путешествие на Гарц» овеяно духом стернианства.

Более или менее ощутительные следы стерновской концепции заметны на всем движении великой литературы XIX в., включая и реалистическое направление. Юмор Стерна определил отчасти «мировую иронию» Гейне. Его эстетика «чуждающей человечности» продолжает жить у Диккенса и Теккерея

(хотя последний — неблагодарный! — сказал о нем столько челестного в своих «Английских юмористах») — вплоть до Шоу. От юмора и реализма Стерна тянется нить к великим гениям русской литературы — Пушкину, Гоголю, Толстому. Идея Стерна о «господствующей страсти» была усвоена Гете, Стендалем и Бальзаком. И когда Сильвестр Бонар Анатоля Франса — маленький человек загнивающего капиталистического мира — ищет счастья в каких-то приятных иллюзиях, — то как не вспомнить Стерна, печально-ласково осмеявшего своего дядю Тоби? Гете особенно подчеркивал, что идеи Стерна продолжают жить в XIX в. «Еще теперь каждый образованный человек должен читать Стерна, и XIX в. должен почувствовать, чем мы ему обязаны и чем мы еще можем быть ему обязаны»¹. Гете ценил в Стерне широту, свободу ума, борьбу с филистерством во всех его проявлениях; легко понять, какое это имело значение для Германии того времени (и не только того). Современная английская респектабельность, буржуазное «благоразумие» и оппортунизм известных на Западе людей, выдающих себя за «социалистов», должны еще найти себе сатирика, подобного Стерну. Лучшее в Стерне, говорил Гете, то, что он умел отличать «das Wahre vom Falschen» (истинное от ложного).

Но при этом не следует преувеличивать глубину стерновского реализма. Конечно, по психике стерновского Йорика можно понять судьбу буржуазной личности и более близкого к нам времени, но ведь это только зародыш, из которого еще должен вырасти плод. На основе опровергнутого просветительного рационализма Стерну не удалось создать положительную концепцию человеческого характера. Стерн уже открыл противоречивость человеческой природы, но его люди не меняются во времени. Мы сразу попадаем в мир Шенди, и — не найдя здесь никакой необходимо развивающейся темы, никакой драматической коллизии, из которой могло бы возникнуть повествовательное движение, — не очень удивлены, что роман не имеет конца. Ведь он фактически и не начинается. «Рождение Тристама» — только крошечный каркас, который и не выдерживает навалившейся на него груды «боковых» эпизодов и тем. Ни завязки, ни развязки, ни биографической истории отдельных персонажей — ничего, что давало бы право «Тристаму Шенди» претендовать на звание романа. Его динамика — чисто орнаментальная: невозможность начала и конца здесь уже predetermined.

«Сентиментальное путешествие» — тоже панорама из отдельных картин, и потому случайно его начало, и механически оборван конец. И сам Йорик с его душевной диалектикой — сознание, лишенное развития, а все его внутренние колебания от чув-

¹ Цит. по Pinger. Sterne and Goethe, 1920.

ствительности к иронии довольно скучно повторяются и не усложняются. Это диалектика в одной плоскости круга, а не в спирали; цикличность этой диалектики однообразна и повторна. Еще важнее, что Стерн не понимает зависимости «прыжков» своей души от движения реальности. И если он прав, что для заурядного буржуазного человека проявление яркой человечности возможно только как причуда, как смешная страсть, лишенная прозаических, деловых соображений, то он еще не понял уродства отношений того мира, где обеднение и оскудение личности являются правилом и законом. Все проблемы человеческого характера у Стерна дают только сырой материал для литературы XIX в. Гете сказал об этом очень хорошо: *Er ist im Nichts ein Muster und in Allem ein Andeuter und Erwecker* (ни в чем он не является образцом, но все предвосхищает и возбуждает). Короче, Стерн стоит на грани двух эпох, в самой точке перехода от просветительного гуманизма к более сложному реализму классиков буржуазного общества XIX в. И как во всяком переходном явлении, в Стерне много неопределенности, расплывчатости. Но, с другой стороны, именно на таких явлениях легче понять связь прошлого с будущим. В этом смысле творчество Стерна неопределимо по своему интересу.



ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС

Т. И. Сильман

С ДИККЕНСА начинается новый этап в истории английского реализма. Подобно Бальзаку или Гоголю, Диккенс означает слияние в какой-то более высокой форме достоинств реализма XVIII века и западно-европейской романтики. Сам Диккенс в качестве своих любимых писателей называет Сервантеса, Лесажа, Фильдинга и Смоллета. Но характерно, что к этому списку он добавляет и «Арабские сказки».

Английский реализм XVIII в. начался с «Моральных еженедельников» Стиля и Аддисона. В преддверии большого романа стоит нравоописательный очерк. Завоевание реальной действительности, происходящее в литературе XVIII в., совершается сначала в жанрах, приближающихся к публицистике. Здесь происходит накопление жизненного материала, здесь устанавливаются новые социальные типы, которыми будет пользоваться в течение долгого времени реалистический социальный роман.

Реалистическая литература XIX в. также начинается с очерка. В частности с очерка начинает и Диккенс. Однако уже здесь намечается значительное различие. В то время как очерк XVIII в. стремится к более строгой тематической классификации, очерк Диккенса (так же, как его предшественника Чарльза Лэмба) носит скорей импрессионистический и сентиментальный характер. Сатирико-дидактическая установка Стиля и Аддисона уступает место сентиментальной патетике, жалобе, а также возмущенному разоблачению.

Реалистический роман XVIII в. возникает из нравоописательного очерка. Задача заключается в том, чтобы научиться создавать из этого материала цельные, законченные произведения.

В XVIII веке роман начал заниматься частной жизнью. Не пестрый социальный хаос, не разбитые или ломающиеся формы общественных отношений, нашедшие отражение в «плутовском» романе XVI—XVII вв., а наиболее устойчивые элементы буржу-

азного уклада, и в первую очередь — семья, вот что явилось теперь основным объектом «буржуазной эпопеи».

Сюжет романа строится по твердой моральной схеме «наказания зла» и «торжества добродетели». Реальная жизнь входит в эту конструкцию, скорее, как враждебный героям фон, а не как активный сюжетный элемент. Так строится, например, «Том Джонс». История героя, его друзей и врагов составляет движущую пружину действия, — окружение героя, скорее, пассивно.

Но самое важное в этом романе — утопия счастливой жизни; эта жизнь наступает и когда герой (или вся семья) возвращается в лоно порядка, нарушенного в начале романа.

Моральная установка романа догматична: человек (человек вообще), будучи добродетельным, должен восторжествовать. В такой действительности (сконструированной разумом писателя) несправедливость восторжествовать не может.

Диккенс, герои которого чрезвычайно похожи на героев Фильдинга или Смоллета (неоднократно указывалось на то, что Николай Никльби или Мартин Чезлуит являются более или менее близкими копиями Тома Джонса), производит в романе этого типа значительную реформу. Диккенс живет в эпоху разверзшихся внутренних противоречий буржуазного общества. Поэтому следование морально-утопической конструкции романа XVIII в., которая позволяла закрывать глаза на противоречия буржуазной действительности, сменяется у Диккенса более органическим сюжетным следованием за противоречиями этой действительности. Сюжет диккенсовских романов в первый период его творчества (после «Пикквикского клуба»), правда, тоже носит семейный характер (счастливое завершение любви героев в «Николае Никльби» или в «Мартине Чезлуите»). Но по сути дела этот сюжет нередко отодвигается на второй план и служит только для скрепления повествования, ибо его все время взрывают изнутри более общие и более непосредственно выраженные социальные проблемы (воспитание детей, рабочие дома, угнетение бедноты и т. д.).

Диккенс сумел увидеть мир в его противоречивости, более того — в неразрешимости его противоречий. Реальный мир и его законы постепенно становятся основой сюжета и главной проблемой диккенсовских романов. Особенно явственно это ощущается в поздних романах, где «семейный» сюжет со «счастливой концовкой» открыто уступает первенствующую роль социально-реалистической теме. Основной темой таких романов, как «Холодный дом», «Тяжелые времена» или «Крошка Доррит», является социальный вопрос и связанные с ним жизненные противоречия, а семейно-моральный конфликт отступает на второй план,

Но произведения Диккенса отличаются от произведений прошлой реалистической литературной традиции не только углублением социального момента. Диккенс относится к изображаемой буржуазной действительности глубоко отрицательно. Отсюда и характерное для его произведений двоемирие, заимствованное у романтиков, противопоставление «прозы жизни» (т. е. реальности) вымышленному миру красоты, поэзии, искусства. Автор создает гротескный мир «Лавки древностей», мир бродячих кукольников, восковых фигур и дрессированных животных, создает иную, противостоящую реальному миру фантастическую действительность. Глубоко осознанное разделение мира на желаемый и существующий стоит за диккенсовским пристрастием к контрастам и к романтической смене настроений — от безобидного бытового юмора к сентиментальному пафосу, от пафоса к иронии, от иронии к реалистическому описанию.

«Лавка древностей» вообще начинает новый этап в творчестве Диккенса, ибо здесь в полной мере сказалось поэтическое влияние Гете («Вильгельм Мейстер») и немецких романтиков. Открытие «иного мира», — мира сказки и фантастики чрезвычайно помогло Диккенсу в борьбе с «прозой жизни», которую он начинает со времен «Лавки древностей» и продолжает в своих рождественских сказках и поздних романах. И если в «Пикквикском клубе» методы характеристики героев и построение комических ситуаций коренятся целиком в комической стихии Фильдинга и Смоллета, то с течением времени эта традиционная манера претерпевает значительные изменения и становится уделом лишь немногих героев низменной, прозаической сферы.

Для того чтобы понять художественный стиль ранних произведений Диккенса — его манеру видеть вещи и изображать людей, — следует вспомнить не только о прошлой литературной традиции, но и о современности Диккенса. И здесь наряду со всякого рода юмористическими жанрами повествовательной литературы — «спортивная» новелла Пирс Эгана, нравоописательный лондонский очерк и роман Хука и Мариетта — неминуемо встает вопрос о драматических жанрах — о театре. Влияние театрального искусства первой половины XIX в. на раннее творчество Диккенса совершенно несомненно.

Диккенс с детства увлекался театром. Он не только усердно посещал театр, но написал в юности несколько пьес, поставленных в 1836—1837 гг. Он дружил с актерами и сам мечтал одно время о карьере актера. Интересно, что в 1838 г. Диккенс выпускает переработанные им мемуары знаменитого клоуна Джозефа Гримальди и снабжает их своим предисловием.

Романы Диккенса, так же как его рассказы, буквально перестраиваются театральными реминисценциями эпохи, не говоря уже о таком произведении, как «Николай Никкльби», в котором жизнь

актеров и характеристика провинциального театра являются одним из существенных эпизодов.

Кроме мелодрамы, влияние которой на Диккенса должно послужить темой особого исследования, Диккенс теснейшими узами связан с низовыми, комическими жанрами театрального репертуара — с фарсом, бурлеском, буффонной пантомимой, кукольным театром. В начале XIX в. английская комедия нравов прошлой эпохи, с ее высоколитературным, острым диалогом и логическим построением действия (Гольдсмит, Фильдинг, Гаррикс, Кольман и др.) уступает место всякого рода «вне-литературным» жанрам, центр тяжести которых лежит уже не в сюжетном движении целого, а в примитивном комизме отдельных ситуаций и более того — в отдельных, не связанных с целым, актерских трюках и гримасах. Современники отмечают балаганный, ярмарочный характер большинства пьес, приспособленных к вкусам новой массовой, малокультурной аудитории среднего лондонского буржуазного населения и наводнивших сцены не только так называемых малых (Minor), но и больших государственных театров — Ковентгардена и Дрюрилэна. Пантомима, использующая маски итальянской *Commedia dell'arte* (Арлекин, Коломбина, Панталоне) и английского клоуна, выросшего на основе этих масок, водяная и конная пантомима, представления с детьми-актерами, кукольные спектакли, площадной фарс и буффонада, выступления лилипутов, всякого рода уродцев, а также спектакли четвероногих «актеров» (львы, собаки, обезьяны) — вот излюбленные жанры, которые успешно конкурировали с классическим репертуаром и служили неотъемлемым дополнением ко всякой серьезной постановке. В связи с чрезвычайно низким литературным качеством этих полуцирковых представлений, огромная роль выпадала на долю отдельного актера, который потешал публику совершенно независимо от литературного текста — своим нелепым костюмом, своими трюками и ужимками, иначе говоря, одним своим видом. В искусстве гротескной характеристики персонажа актеры того времени достигают невиданной виртуозности.

Этот дар бесконечной комической изобретательности, это богатство человеческих характеристик напоминают творения Хогарта или Крукшенка. Бесконечное разнообразие комических персонажей в романах Диккенса, — о котором Честертон правильно замечает, что если бы какой-нибудь плагиатор отнял у Диккенса лучших из его комических героев, он создал бы еще тысячу новых, не похожих на первых и притом не менее оригинальных, — имеет, повидимому, тот же самый источник.

Фарсовое происхождение большинства комических ситуаций в «Очерках Боза» и «Пикквикском клубе» несомненно. Комиче-

ские герои Диккенса попадают во все те положения, в которые полагается попадать героям низкой комедии: они по ошибке дерутся на дуэлях, у них во время путешествия ломаются экипажи, они падают в воду и т. п. Анализ комических ситуаций первой части «Пикквикского клуба» вполне подтверждает это положение.

Но примитивная фарсовая литература дает Диккенсу не только традиционные комические ситуации. Она предопределяет и характер его героев, и самый способ их изображения. Комические герои раннего Диккенса—это персонажи фарса и пантомимы: марионетки, петрушки, клоуны, полишинели, сошедшие с подмостков и вдвинутые в роман или в новеллу. Это — куклы, игрушечные человечки, заводные механизмы, но не живые существа.

Однако, используя «низкие» театральные жанры своего времени, Диккенс вкладывает в них своеобразный философский смысл. Чисто развлекательная функция фарса и буффонады, в которых между непосредственным воплощением и отвлеченным смыслом (подчеркивание низменных сторон человеческой природы) лежит глубокая пропасть, заменяется в творчестве Диккенса более серьезной задачей — задачей критики буржуазного общества, обнаружения его низких, животных сторон. Мир, изображенный Диккенсом, это мир мелких интересов, меркантильных страстей, смешных претензий, неоправданного тщеславия, глупого чванства, невероятного лицемерия.

Это — царство новых буржуа, выскочек, стремящихся прослыть умными, изящными, знатными, которые завидуют высокопоставленным законодателям мод и нравов и подражают им в надежде постигнуть за свои деньги всю сложную премудрость светской жизни. Это — царство глупой и претенциозной болтовни, мелких невинных нелепостей и недоразумений, комических конфликтов, находящих обычно достаточно безобидное разрешение. («Очерки Боза», отдел «Рассказы»). Несоответствие между напыщенными претензиями этих новоиспеченных богачей и их действительным существом составляет бесконечный источник диккенсовского юмора. Во всех своих поступках герои его движимы стремлением улучшить свое благосостояние или удовлетворить свои честолюбивые замыслы, и почти всегда автор демонстрирует комический крах этих стремлений.

В «Очерках Боза» у этих крохотных заводных человечков совсем еще нет того, что Диккенс больше всего ценит в человеке, — у них еще нет души. В «Пикквикском клубе» у них постепенно появляется душа. Они как бы переходят к другому существованию: становятся живыми людьми. Значение «Пикквикского клуба» в истории диккенсовского творчества состоит, между прочим, в том, что в этом романе автор начал изображать «живых людей» взамен условных героев низкой комедии.

«ПИККВИКСКИЙ КЛУБ» И ПРОБЛЕМА ЮМОРА

Что нового в сравнении с «Очерками Боза» дает нам «Пикквикский клуб»?

Герои его внешне очень похожи на героев «Очерков Боза». Мистер Пикквик тоже «начинается» со своих очков и гетр и внешне — «кончается» ими, мистер Снодграс «состоит» из своей долговязой фигуры и т. д., мистер Уинкль вполне сводим к размерам своего туловища и к некоторым, наиболее броским чертам своего характера. Фарсовые реминисценции есть и здесь, хотя, принимая во внимание размеры книги, аналогии с фарсовыми и кукольными героями подверглись значительному сокращению.

Но что отличает «пикквикистов», несмотря на все их внешнее сходство, от героев «Очерков Боза»? «Пикквикисты», в противовес этим героям, лишены отрицательной социальной характеристики, которая позволила бы считать их типичными представителями буржуазного общества. Методы изображения, таким образом, остались теми же, но смысл их оказался новым — положительным.

Мистер Пикквик живет на свете, не ожидая никакого наследства. Мистер Тапмен влюбляется в сестру м-ра Уордля — старую деву совсем не потому, что она богата; мистер Уинкль происходит неизвестно откуда (только к концу книги выясняется, что он — сын богатого фабриканта и под руководством мистера Пикквика получает жизненное воспитание). Мисс Арабелла Аллен влюбляется в мистера Уинкля, будучи отнюдь не в курсе его денежных обстоятельств. Пикквикисты начинают действовать как «клуб», но вскоре идея клуба исчезает. Они просто — добрые друзья, переживающие совместно ряд комических приключений.

Какое это имеет значение? Огромное. Если бы «Пикквикский клуб» был написан в стиле «Очерков Боза», мы бы назвали его сатирическим произведением. Но элементы сатиры, идущие от «Очерков Боза», отошли здесь на второй план. Они уже не относятся к главным героям романа. Они превратились теперь только в фон для действий новых людей — положительных героев — «пикквикистов».

Пока «пикквикисты» странствовали по большим дорогам, было не совсем ясно, куда приведет их автор и что в этом романе будет основным: сатирическое ли описание нравов и учреждений современной Диккенсу Англии или же самые приключения героев? Может быть, это будет просто комический любовный роман, посвященный страсти м-ра Тапмена к старой деве? Или центр тяжести будет неожиданно перенесен на какую-нибудь из вставных новелл? Начало «Пикквикского клуба» может навести на любые предположения.

Однако с того момента, когда герои Диккенса попадают в рождественскую, сказочно веселую усадьбу мистера Уордля, — с этого момента судьба романа и судьба его героев решена.

«Пикквикский клуб» — это роман-утопия. Утопия о веселье, о смехе, о человеческом счастье. И основным его героем является не мистер Пикквик, не Сэм Уэллер, не Уинкль, не Снодграс и не Тапмен — а смех, веселье, радость, счастье на земле.

«Записки Пикквикского клуба» — это длинная, захватывающая сказка о том, как несколько человек — самых обыкновенных людей, но в то же время истинных героев — взяли себе священную обязанность разжечь огонь радости на земле. Им было не так уж легко выполнить эту задачу. Иногда им даже приходилось совсем туго. Они были бездомны. Они скитались по дорогам. Их обступали опасности реальной жизни. Одного из них решила завлечь в свои сети корыстная женщина, миссис Бардль, и когда ей это не удалось, она бросила его в тюрьму. Но он не сдался. Никто из них не сдавался, как бы их ни обманывали и ни водили за нос, — а обмануть их было легко, — и в конце концов они все-же вышли победителями из всех испытаний.

Везде, где они только могли, они разводили огонь веселья, пили, пели, смеялись. В этом смысл их бесконечных дружеских попок, вечеринок, хождений в гости. Веселье, как пожар, распространялось вокруг них. Они возили его с собой. Местом отдохновения, дружеским очагом, где они могли на время прервать свои странствия, была для них усадьба Уордля. Но это был временный отдых, им не сиделось на месте, ибо в этом счастливом и осчастливливающем бродяжничестве заключалась их природа.

Диккенс понимал философскую значимость радости. Отсюда идут его «Рождественские рассказы» и его культ праздника, веселья и доброты.

Диккенс всегда считал, что веселье — школа доброты. Еще в «Очерках Боза», в рассказе «Рождественский обед», он писал:

«Так проходит этот вечер в добросердечии и весельи, пробуждая в душе каждого из присутствующих больше симпатий к ближнему и более способствуя поддержанию их в течение всего наступающего года, чем то могла бы сделать добрая половина проповедей, когда либо написанных доброй половиной богословов, которые когда-либо жили на свете».

Веселье — это естественное состояние человечества. «Человек должен смеяться, точно так же как баран должен блеять, свинья хрюкать, лошадь ржать, птички петь!» — рассуждает юный Кит в «Лавке древностей». И таково, в ту пору, было мнение самого Диккенса.

Диккенс мечтал о равенстве между людьми. Он не знал, как достигается это равенство в реальной жизни, и пробовал достиг-

нуть его фантастическим путем в своих произведениях. Он сделал своих героев одинаково веселыми, милыми, добродушными и смешными — он сделал их равными в их любви друг к другу. Герои Диккенса на равных правах погружены в стихию смешного — так сказать, независимо от их социального происхождения. Только глубочайший, истинный демократизм Диккенса дал ему возможность создать картину столь полного, радостного, всечеловеческого веселья.

Герои «Пикквикского клуба» путешествуют по современной Диккенсу Англии (начало их путешествия обозначено 1827 годом), но они могли бы совершать свое путешествие и по другой стране и в другое время. Это не значит, что Англия, по которой они разъезжают, охарактеризована нереалистически. Как известно, по этому роману можно составить целую энциклопедию дорожных экипажей и гостиниц и восстановить карту проезжих дорог Англии начала XIX в., — настолько точно автор придерживается действительно существовавших вещей и мест. И все-таки «Пикквикский клуб» — утопия. И силу романа и его героев составляют не эти реалистические описания их окружения, а нечто, находящееся в них самих, внутри их существа. Это — абстрактные, общечеловеческие, идеальные качества, заимствованные автором у идеологии XVIII в., которыми эти люди отличаются от реальных, исторически определенных людей их эпохи.

В своих фантастически-добродушных и бескорыстных отношениях друг к другу «пикквикисты» образуют идиллию. А так как — что довольно естественно — эта идиллия не может иметь никакой реальной точки опоры в современной жизни, то она в достаточной мере и эфемерна, и неуловима, и подвижна. Она странствует.

Такой странствующей идиллией был и «Дон-Кихот» Сервантеса. На сходство между Сервантесом и Диккенсом указывал уже Джон Форстер, друг и биограф Диккенса, но это сходство глубже, чем простое совпадение самих фактов — путешествие хозяина со своим слугой, — о котором говорит Форстер. Сходство между ними касается самого глубинного существа их произведений. Изменились все внешние определения идиллии: средства передвижения, платье, окружение, характеры героев. Дон Кихот странствовал на коне (и на осле), «пикквикисты» передвигаются в дилижансах. Сервантесовский герой был одет в кольчугу, а мистер Пикквик носит гетры. Изменился и самый характер приключений, и люди, окружающие героев.

Но сохранилось основное противоречие: борьба человеческой доброты, понятой абстрактно, с обществом людей, погрязших в низменных интересах своего времени.

Характерно, что герои Диккенса бездомны, что они нигде не прикрепляются. Они носят свою идиллию с собой, внутри себя, и нигде в реальном мире они не могли бы найти пристанища, кроме столь же утопичной и сказочной, как они сами, усадьбы мистера Уордля. Вспомним, что Дон-Кихота обыкновенно заманивали домой хитростью, а однажды даже тащили силком, запертым в клетке. Дома ждали его экономка и священник, ждала реальная жизнь, а не выдуманное бытие вне времени и пространства.

Мистер Пикквик тоже неохотно возвращается домой. Дома его тоже подстерегает миссис Бардль, намеревающаяся женить его на себе. Подобно Дон-Кихоту, мистера Пикквика тоже однажды повлекут в ящике-клетке на расправу (Ипсуичский инцидент).

Мистер Тони Уэллер, другой идиллический герой, тоже не особенно счастлив в семейной жизни и чувствует себя свободным от домогательств симпатизирующих ему вдов лишь на козлах своей кареты.

Что же касается молодых людей — Сэма, Уинкля, Снод-граса, — то они женятся на столь же мифических прекрасных молодых девушках, как они сами, происходящих вдобавок из мифической усадьбы м-ра Уордля. Таким образом, брак означает не гибель идиллии, а ее укрепление. Конец «Пикквикского клуба» вообще не является традиционным и ничего не говорящим *happу end* ом обычных романов с хорошим концом, означающим сохранение *status quo* буржуазного общества. Этот конец имеет иной смысл. Он означает, что счастье — хотя и эфемерное — счастье «вне и поверх общества» — все-таки победило.

Гуманизм Диккенса питается революционной мечтательностью XVIII в. В образах мистера Пикквика и его друзей еще раз вспыхнули надежды на человеческую гуманность и претензии, предъявленные миру такими людьми, как Жан-Жак Руссо. Сейчас это были уже внеисторические, утопические требования, это были иллюзии, отжившие свой век в пределах буржуазного общества, иллюзии, которых не оправдывала современная Диккенсу практика истории.

Безнадежно эгоистическая природа буржуазного человека была вскрыта с беспощадной, естественно-научной точностью. Это было уже то время, когда писал свои произведения Бальзак.

Поэтому, подобно Дон-Кихоту Сервантеса, мистер Пикквик смешон.

Он смешон, но он благороден, великодушен, прекрасен. Диккенсу совсем нет надобности настаивать на этих качествах в соответствующих формулировках. Да он и не очень часто говорит о них прямо — чаще всего наречиями. Так, например, когда м-р

Уинкль по своей наивности предал и окончательно погубил м-ра Пикквика, упомянув на суде о сомнительном приключении «с леди средних лет», первое обращение м-ра Пикквика к несчастному характеризуется автором так: «сказал мистер Пикквик мягко (mildly). В то же время, когда все окружающие распластываются перед батским законодателем мод, лордом Мутанхедом, автор подчеркивает, что мистер Пикквик осведомляется о нем сухо (drily). Первое означает, что мистер Пикквик склонен к всепрощению, второе — что он не намерен преклоняться перед сильными мира сего.

Но Диккенсу не было надобности даже этими немногими словами характеризовать благородство и прекраснодушие мистера Пикквика.

Ему достаточно было показать его смехотворность — с точки зрения здравого смысла. Юмор Диккенса сыграл здесь роль утверждающую, а не разоблачающую.

Пикквикисты замечательны тем, что они ничего не умеют (кстати, абсолютно ничего не умеет и Дон-Кихот).

Не умеют не потому, что они вообще ничего не умеют, а потому, что они не умеют быть плохими, потому что нормы умения их времени — это подлые, низкие, жалкие нормы. Таким образом, изображение неумелого героя с неким положительным знаком означает иносказательный протест против окружающей героя действительности.

В «Пикквикском клубе» поставлена на карту утопическая, идиллическая свобода мистера Пикквика, которую может уничтожить любое, самое слабое прикосновение со стороны реальной действительности. Поэтому мистеру Пикквику matrimониальные покушения со стороны миссис Бардль столь же страшны, как трагическому герою страшен преследующий его злой рок. Поэтому конфликт мистера Пикквика со средой — конфликт комический. Реальный мир представляет для него океан мельчайших, преследующих его опасностей, из которых каждая угрожает его эфемерному, сказочно-беззаботному существованию.

Ибо счастье и самое существо мистера Пикквика составляет особого рода свобода — свобода от суровых законов действительности. Но это не та пресловутая абстрактная «свобода от действительности», которая характеризует, например, героев Шиллера и которая дается им ценою отказа от живой жизни вообще. Герои Диккенса, спасаясь от преследующих их законов сурового мира, отнюдь не отказываются от радостей бытия. Свои подвиги они совершают во имя некоего, невысказанного до конца, но все же вполне жизнерадостного идеала.

«Пикквикисты» спасаются от законов буржуазной действительности, угнетающей, попирающей, уничтожающей человеческое достоинство и человеческую свободу.

Оттого-то они по всякому данному поводу и обнаруживают свою несостоятельность. В современном им обществе человек должен уметь лгать, красть, обманывать, крючкотворствовать, словом, отовсюду извлекать свою выгоду, всюду соблюдать свой материальный интерес. Человек должен быть таким, хотя бы как мистер Джингль, — до того, как он раскаялся и стал хорошим. Пикквикисты же всего этого не умеют. Они попадают в смешные, нелепые, глупые положения. Но попадают они в эти положения именно благодаря своей честности, наивности, благодаря своему прекраснодушию.

Диккенс извлекает, конечно, все художественные возможности из этого положения вещей. Пикквикистам не везет не только в мире материальных интересов буржуазного общества, они вообще не дружат с вещами, с материей. Поэтому мистер Пикквик и мистер Уинкль не только не умеют обманывать на суде и попадаютя впросак по прихоти любого негодяя, но они также не умеют кататься на коньках, охотиться, играть в карты.

Иначе говоря, пикквикисты как образы традиционны — это постоянные комедийные типы неудачников. Но традиционность их расширена до возвышенного, идейного значения.

В окружающих пикквикистов людях, в комической форме обнажается их низменная, корыстная, животная природа. Несовершенства же пикквикистов проистекают не из их внутренних недостатков, а из недостатка в них дурных качеств. Поэтому и несовершенства их — безобидные несовершенства, вызывающие не негодование, а смех и одновременно умиление.

Нравственно пикквикисты всегда остаются победителями. Так, мистер Пикквик играет в карты с тремя сварливыми леди. Пока он играет, мы смеемся над тем, как он бесконечно размышляет над каждым ходом, как он совершенно не умеет играть. Но когда он кончил, мы очень довольны, что он своей неумелой игрой вовлек в проигрыш сердитую леди, свою партнершу, которая теперь бьется в истерике. А мистер Пикквик с самым беспечным видом отправляется домой, и мы желаем ему мирного отдохновения.

В этом отношении неправы представители буржуазной эстетики типа Фолькельта, считающие, что юмор, комическое, если оно присуще герою, всегда означает снижение его образа.

В главе о «наивно комическом» («Das Unfreiwilligkomische der naiven Art») ¹ Фолькельт говорит, что существуют такие слу-

¹ Johannes Volkelt. System der Aesthetik, München, 1910, Bd. II, S. 440—441. Фолькельт говорит следующее: «Pickwick kommt durch seine unkundige, unpraktische ... u. s. w. Natur in die lächerlichsten Verlegenheiten und Abenteuerlichkeiten. Allein soviel an ihm hierdurch auch dem Gelächter preisgegeben wird, so bleibt doch sein prächtig guter Kern, sein golden treues Herz davon unberührt».

чай, когда комическое не целиком овладевает существом героя, но когда, помимо смешного, в герое обнаруживается еще его прекрасная душа, — и в качестве примера называет м-ра Пикквика. По Фолькельту, получается так, что автор произведения щадит, спасает от комического снижения некоторые, наиболее прекрасные стороны души своего героя. Для Фолькельта всякий юмористически окрашенный выход из нормы есть обязательно снижение — насмешка над героем.

Но на самом деле это не так; для Диккенса, во всяком случае, это не было так. Для Диккенса далеко не всякий комический выход из нормы означает снижение.

И происходит это потому, что Диккенс относится к буржуазным нормам значительно более критически, чем буржуазный эстетик Фолькельт.

Наоборот, комическое выпадение из нормы нередко является для Диккенса основным способом выявления «прекрасной души». Комическое по форме совпадает здесь с идеальным по содержанию, совпадает с протестом против самой этой нормы. Приведем пример, относящийся, правда, не к самому мистеру Пикквику, а к отцу Сэма — Тони Уэллеру, извозчику, тоже принадлежащему к числу идеальных героев.

Мачеха Сэма сделала завещание, где все деньги оставила отцу с сыном. Интерес к завещанию, оставленному каким-либо богатым родственником, — мотив, бесконечно повторяющийся у типично-буржуазных героев Диккенса. Да и вообще это ходячий «разоблачительный» мотив реалистической литературы XVIII и XIX вв. Как же обращается Тони Уэллер с завещанием своей супруги? Он его преспокойно собирает сжечь, потому что оно имеет отношение только к ним обоим — к сыну и к отцу, — зачем же его сохранять как документ? Между ними ведь не может возникнуть никаких недоразумений. Наивность Тони Уэллера смешна, и мы смеемся над ним, так же как смеется Сэм, более искушенный в практических делах, чем его родитель, и знающий, что завещание миссис Уэллер совершенно необходимо для выполнения ряда формальностей, без которых им не видать ее денег, несмотря на добрую волю покойницы. Но в то же время мы умиляемся, ибо сквозь этот смешной, нелепый, ни с чем не сообразный поступок просвечивает вся неискушенная честность мистера Уэллера.

Таким образом, эта комическая ситуация имеет две стороны: с одной стороны — мистер Уэллер смешон в своей наивности, но с другой — мистер Уэллер рассуждает совершенно просто и справедливо, не считаясь с буржуазными законами, предусматривающими всякого рода злоупотребления со стороны наследников и поэтому требующими выполнения бесконечного числа формальностей. Мистер Уэллер не считается с

буржуазными законами, и в этом его ошибка. Но буржуазные законы, в свою очередь, рассчитаны на негоднее больше, чем на честных людей. На чьей же стороне правда?

Таким образом, если мистер Уэллер смешон, когда он не понимает буржуазных законов, то буржуазные законы отвратительны, так как они не рассчитаны на честность м-ра Уэллера. Комическая ситуация есть, таким образом, не столько средство снижения комического героя, сколько способ критики общественных норм. Следовательно, герой в своей наивности не только не снижается, но даже нравственно вырастает в наших глазах.

Привлекательность мистера Пикквика, Сэма, его отца и остальных «пикквикистов» проявляется именно через комическое, а не помимо него. В этом и состоит диккенсовский способ идеализации героев. Диккенс уводит их от мертвой отвлеченности идеальных характеров буржуазной литературы. Юмор Диккенса позволяет ему сочетать в его персонажах достоинства идеальных героев с характерами живых людей.

В романах, следующих за «Пикквикским клубом», идиллия рассыпается. От клубка добрых человеческих отношений остаются отдельные нити: Оливер, Нэнси и добрый джентльмен в «Оливере Твисте»; семейство Никкльби, Ньюман Ноггс, Смайк в «Николае Никкльби» и т. д.

В «Пикквикском клубе» Диккенс не хотел конкретизировать зло буржуазного общества. Отсюда счастливая цельность и утопизм романа. Положительные герои комического плана в следующих, более мрачных романах Диккенса, засверкают уже только драгоценными осколками этой счастливой утопии.

СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ ДИККЕНСА

Социальная философия Диккенса складывается в 1837 — 1839 гг.

Роман о жизни и приключениях Николая Никкльби, по построению своему представляющий разновидность фильдингговского «Тома Джонса», оказался первым романом Диккенса, в котором дана некая, более или менее связная картина мира. В этой книге Диккенс становится писателем своей современности.

Подготовительный материал для такой мировой картины («Weltbild») имеется уже в «Очерках Боза».

Но в первом своем романе — «Пикквикский клуб» — Диккенс не сумел справиться с накопленным материалом, — он переработал и использовал его позднее. «Пикквикский клуб» еще полностью принадлежит утопическому XVIII в., и Англия, изо-

браженная в романе, только условный фон, на котором разыгрывается веселая утопия о путешествующих, смеющихся, пляшущих и пирующих «пикквикристах».

«Барнеби Редж» тоже, вероятно, уложился бы в традицию XVIII в., — но в традицию противоположную, готическую. Этот роман интересен, скорее, как документ, свидетельствующий о готических увлечениях автора, а не как произведение, раскрывающее писательское своеобразие Диккенса. «Оливер Твист», хотя он и написан раньше, является романом переходным, ибо здесь наряду с традиционной схемой приключенческого романа, ясно виден сдвиг в сторону современной социальной проблематики. И хотя основное действие романа протекает то в романтическом притоне кровавых злодеев, то в добродетельно-филистерском доме старого джентльмена, все же главная заслуга романа и наиболее живая часть в нем — изображение рабочего дома и воспитания детей.

Но в романе эта часть составляет только вступительный эпизод, хотя и чрезвычайно важный.

В чем же состоит открытие Диккенса, которое он сделал в «Николае Никкльби»? В этом романе — как это обычно для Диккенса и его предшественников, — существует конфликт между двумя партиями: партией «добра» и партией «зла». Новая трактовка этого вопроса заключается в том, что конфликт между добром и злом становится здесь не только нравственным конфликтом, взятым в плане абстрактного противопоставления добрых, симпатичных, щедрых и веселых людей — злым, несимпатичным, корыстолюбивым и хмурым людям («Пикквикский клуб»), но конфликтом, в глубине которого лежат социальные противоречия, иначе говоря, — реальная классовая борьба.

Не утопия, с одной стороны, и мир реальных отношений — с другой (как это было в «Пикквикском клубе»), а противопоставление богатства и бедности, поработителей и поработенных, буржуазии и народа — вот тот новый конфликт, который усмотрел Диккенс в современной ему жизни.

Однако Диккенс увидел новое время через призму художественных стилей и этического мировоззрения прошлой эпохи, — глазами МанDEVИЛЛЯ, Шефтсбери и других писателей XVIII в., а не глазами гениев своего времени, — Гейне или Маркса. Его методы изображения различных общественных слоев были достаточно примитивны. Его способ подачи различных персонажей был старый, испытанный способ. Даже его приемы возвеличения идеальных героев над обыденностью были известны раньше. Неизвестными и действительно новыми были впервые увиденные Диккенсом в заимотшения между различными слоями, различными пластами общества. Диккенс увидел внешнюю проти-

вопоставленность этих слоев друг другу, но, чтобы адекватно передать сущность их внутреннего конфликта, нужно было новое мировоззрение. Именно поэтому Диккенс в эту раннюю эпоху своего творчества в достаточной мере схематичен. Он показывает соотношения между вещами, но ему трудно выразить динамику этих соотношений, те внутренние пружины, которые движут людью в различных обстоятельствах. Здесь Диккенсу приходилось нередко подставлять ненужное, лишнее, банальное — взамен сложного и глубокого — и идти по ложным путям. Отсюда и тот психологический примитивизм, в котором нередко упрекают Диккенса, и искусственность его сюжета, особенно в ранний период его творчества. Отсюда и разноплановость его творчества, которая придает его произведениям мозаичный характер, несмотря на их внешнюю законченность. Диккенс может работать и карандашом, и красками, и тушью, и пастелью. Но единства, но более высокого синтеза, который подымался бы над сегодняшним для Диккенса днем буржуазного общества — сознательного предвидения будущего — этого у Диккенса мы не найдем, не найдем и стилистического единства в его произведениях. Лишь начиная с 50-х годов, с романа «Холодный дом», Диккенс сознательно поставит себе задачей синтетически отобразить буржуазное общество и его основные движущие законы.

14 апреля 1856 г. на банкете по случаю годовщины чартистской газеты «Peoples Paper» Карл Маркс сказал:

«Существует великий факт, характерный для XIX века, которого ни одна партия не может отрицать. С одной стороны, пробуждены к жизни такие промышленные и научные силы, о каких ни один из предшествовавших периодов истории не мог и мечтать; с другой стороны, обнаруживаются признаки упадка, оставляющие далеко позади себя все ужасы пресловутых последних времен Римской империи. В наше время всякая вещь кажется мрачнее наряду со своею противоположностью. Машина одарена чудесной силой сокращать и делать плодотворнее человеческий труд. Но она вызывает голод и истощение. Освобожденные силы богатства, благодаря странной игре судьбы, становятся источником лишений. Победы искусства, повидимому, куплены ущербом в характере. Человечество стало властелином природы, но человек сделался рабом человека, стал рабом своей собственной подлости. Даже чистый свет науки может, повидимому, сиять лишь перед темной пропастью невежества... Пусть находится множество партий, оплакивающих это. Пусть другие желают отделаться от современных усовершенствований, мечтая вместе с тем отделаться от современных конфликтов. Пусть они воображают, что столь осязательный прогресс в хозяйстве требует для своего усовершенствования такого же осязательного регресса в политике. Мы, со своей стороны, прекрасно знаем того хитрого духа, который неутомимо продолжает разрабатывать все эти противоречия. Мы знаем, что новые силы общества требуют только новых людей для того, чтобы выполнить доброе дело, и эти люди — рабочие»¹.

¹ Маркс и Энгельс. Письма, стр. 97—98, Соцэкгиз, 1931.

Диккенс увидел и сознательно изобразил только первую часть того, о чем говорит Маркс. Он изобразил контрасты. То, что обычно в литературе сохранялось в нерасчлененном виде (или, действительно, было еще недостаточно расчленено), у Диккенса оказалось помещенным в различные сферы действительности. Но «хитрого духа», о котором говорил Маркс, Диккенс не увидел и не понял¹.

Вообще, с точки зрения нашего тепершнего знания истории, Диккенс видел и понимал очень недостаточно. Но, если опять-таки исторически подойти к вопросу, придется признать, что Диккенса трудно упрекнуть в очень уж большом отставании от развития действительности.

Начало творчества Диккенса совпадает с началом известного этапа в истории Англии и всей Европы, с началом сознательного рабочего движения. Сама буржуазная действительность в эту эпоху далеко еще не раскрыла всех своих противоречий, находясь, правда, в процессе их раскрытия.

То, что именно английская школа писателей этого времени стала школой реалистов, было неслучайно, и Диккенс — по времени — был не последним из них.

30-е и 40-е годы в Англии важны не только развитием идеологии рабочего класса — чартизма. Чартизм — факт огромной социально-политической важности для всей европейской истории.

Появление чартизма означает реальное перемещение центра тяжести с борьбы между буржуазией и аристократией за политические права (причем буржуазия, как обычно, демагогически использует для своих целей рабочий класс) на борьбу между рабочими и буржуазией.

Этапными пунктами здесь являются для Англии — парламентская реформа 1832 г., закон о бедных 1834 г., отход рабочих от «радикалов» — манчестерцев, борющихся за отмену хлебных законов (1836 г. — основание «Ассоциации» в Лондоне, 1838 г. — в Манчестере), и, наконец, опубликование «Народной хартии» в 1838 г., а в 1847 г. — билля о десятичасовом рабочем дне, означавшего одновременно окончательное отмежевание рабочего класса от реакционеров, выступающих против промышленной буржуазии.

Результаты парламентской реформы 1832 г. показали, что рабочий класс был обманут буржуазией, а закон о бедных, из-

¹ Впрочем, в «Тяжелых временах» в качестве главного героя выступает рабочий класс, хотя и изображенный автором абсолютно неверно, с условно религиозной и буржуазной точки зрения. Заслуга Диккенса только в том, что он, совместно с авторами так наз. «чартистского романа» (Дизраели, Гаскель и др.), заговорил о вещах, о которых до них вообще не особенно полагалось говорить.

данный буржуазией через два года после завоевания ею политической власти, с очевидностью показал, что именно капиталисты — самые главные враги рабочего класса.

В петиции, поданной рабочими в 1837 г., между прочим, говорится:

«Акт о реформе перенес лишь власть от одной господствующей партии к другой и оставил народ столь же беспомощным, как и прежде».

«Лига борьбы с хлебными законами» оказалась лигой борьбы за более спокойную и выгодную для фабрикантов эксплуатацию рабочих, за возможность эксплуатировать их при минимальной заработной плате.

Этот процесс обнажения существа отношений между буржуазией и пролетариатом совершается с огромной интенсивностью и быстротой. И если молодой Энгельс в 1842 г., в «Письмах из Англии»¹ еще ратует за отмену хлебных законов, то, уже начиная с 1843 г., он систематически разоблачает «Лигу» как одного из коварнейших врагов английских пролетариев.

И в литературе постепенно наблюдается сдвиг от простого изображения буржуазного общества как некоего безразличного и безрадостного царства эгоизма и корыстолюбия (буржуазное общество как царство буржуазии и только — например, у романтиков — Вордсворт, Кольридж, Саути) в сторону проникновения в сущность лишь недавно возникшего и только сейчас обнаружившегося конфликта внутри этого общества (буржуазия и пролетариат).

Так, например, в 1828 г. Генрих Гейне вслед за Коббетом видит основное несчастье Англии, ее «рок» (das Fatum) в государственном долге, ценой которого Англия купила разгром Французской революции.

А в 1842 г. в «Лютении» Гейне скажет:

«Восстание в Англии пока что подавлено, но только пока; оно лишь отсрочено, оно будет вспыхивать каждый раз с новой силой и тем опаснее, что оно всегда может выждать подходящий час. По многим признакам видно, что сопротивление фабричных рабочих теперь так же практически организовано, как некогда сопротивление ирландских католиков. Чартисты сумели привлечь на свою сторону и в некоторой мере дисциплинировать эту грозную силу, и их союз с недовольными фабричными рабочими, пожалуй, самое важное явление настоящего времени»².

Можно рассматривать буржуазное общество, как царство денежных мешков — и только. А можно рассматривать его как арену борьбы между денежными мешками и противостоящей им силой — пролетариатом. Открытие этой новой силы было заслугой реалистической литературы XIX в., и могло оно про-

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. II, стр. 269—280.

² Г. Гейне. Полное собр. соч., изд. «Academia», т. IX, стр. 222.

изойти лишь вслед за развитием пролетариата в самостоятельный класс, сознательно борющийся за свои интересы.

В 30-е годы этот новый взгляд на буржуазное общество может еще только-только наметиться. Это — домарксовский период в понимании капитализма, критика его как «атомизма», своекорыстия, бесчеловечности в общих чертах (Гегель, отчасти социалисты-утописты, романтики). Мы знаем, что первым этапом в философском развитии и у молодого Маркса и у Энгельса была также критика капитализма с этой точки зрения. Раскрытие тайны капиталистического общества произошло лишь в результате проникновения в экономические законы его, в сущность капиталистической эксплуатации.

Одним из этапов этой домарксовской социальной философии, недалеко от которой, можно сказать, остановилось развитие Диккенса, была философия контрастов современной жизни и, между прочим, «философия большого города».

Эта философия восходит к таким произведениям, как «Картина Парижа» Мерсье, — произведениям, носящим описательный характер, но в то же время пытающимся проникнуть в скрытую сущность изображенных явлений. Описывая бьющие в глаза противоречия, авторы сознают, что где-то здесь, в средоточии, в движущих пружинах этих контрастов, скрывается тайна нового времени.

В описании Лондона, которое молодой Энгельс дает в своем «Положении рабочего класса в Англии», он уже очень далек от того, чтобы ограничиться тем, чем принято было ограничиваться в подобного рода описаниях, и чем ограничивается, например, Диккенс, в своем описании Лондона в «Николае Никкльби».

Интересно с этой точки зрения сравнить три «лондонских» фрагмента трех различных писателей, написанные в период от конца двадцатых до середины сороковых годов: «Гейне («Английские фрагменты», 1828), Диккенс («Николай Никкльби», 1838—1839) и Энгельс («Положение рабочего класса в Англии», 1845).

Из этих трех замечательных художественных отрывков диккенсовское описание Лондона выделяется яркостью своих красок, большей непосредственностью изображения. Но в то время как Диккенс останавливается на констатировании неразрешимых противоречий богатства и бедности, голода и обжорства, жизни и смерти, — Генрих Гейне требует, чтобы на угол Чипсайда и Даунинг-стрит, где он стоит в качестве наблюдателя, был послан философ, а не поэт, — философ, которому здесь, именно здесь, откроются сокровеннейшие тайны общественного порядка, ибо здесь он услышит и увидит собственными глазами пульсацию вселенной.

Диккенс ограничивается описанием контрастов. Гейне хочет, чтобы философ объяснил их. — Энгельс является таким философом. Но исходный пункт — лондонская суতোлка как символ и как место концентрации всех противоречий современного общества — этот исходный пункт у них совпадает.

РЕАЛИЗМ ДИККЕНСА

Вопрос о реализме Диккенса решается так же, как он решается в отношении всякого другого писателя его времени. Увидел ли Диккенс те силы, которые в ту пору существовали в буржуазном обществе? В какой степени правильно он их отобразил?

Сказать, что Диккенс был критиком буржуазного общества, что он изобразил хищническую, зверскую сущность буржуазии, — это значит сказать только половину. Во времена Диккенса такого рода «критика капитализма» была уже недостаточной, она не вполне точно отражала положение вещей.

И ведь недаром Энгельс писал по поводу теории Дарвина о борьбе за существование, что она является

«перенесением гоббсова учения о *bellum omnium contra omnes* и буржуазного экономического учения о конкуренции, а также мальтусовской теории народонаселения из сферы общества в область органической природы. Проделав этот фокус (безусловная правомерность которого — в особенности, что касается мальтусовского учения — еще очень спорна), очень легко потом обратно перенести это учение из истории природы в историю общества; но наивно было бы утверждать, будто благодаря такому перенесению эти утверждения становятся вечными естественными законами общественной жизни»¹.

В письме к Лаврову от 12 ноября 1847 г. Энгельс подчеркивает неверность и односторонность двух противоположных точек зрения: точки зрения сплошной «борьбы за существование» и сплошной «солидарности» человечества. Этим двум точкам зрения Энгельс противопоставляет марксистскую теорию классовой борьбы:

«Между прочим, уже одного рассмотрения предыдущего хода истории как непрерывной классовой борьбы достаточно для полного выяснения всей поверхностности понимания этой истории как незначительной вариации проявлений «борьбы за существование»...

... По той же причине я соответственно иначе формулировал бы ваш по существу верный тезис, гласящий, что идея солидарности для облегчения борьбы могла... вырасти, наконец, до того, чтобы охватить все человечество и противопоставить его как солидарное общество братьев остальному миру минералов, растений и животных»².

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 434.

² Энгельс. Диалектика природы. Письмо к П. Лаврову. Прилож. II, стр. 284, М. — Л., 1931.

Исчерпывающий ответ на этот вопрос, как известно, дает «Манифест Коммунистической партии», в изложенном там учении Маркса и Энгельса о конкуренции в капиталистическом обществе.

Конкуренция сначала одинаково разъединяет всех — и рабочих и капиталистов между собой. Но далее у рабочих появляются зачатки классовой солидарности, которые крепнут с каждой новой битвой.

«Иногда рабочие остаются победителями, но не надолго. Существенным результатом их борьбы является не непосредственный успех, но их все более возрастающая сплоченность»¹.

«Волчий» закон капитализма, таким образом, остается в силе только для самих капиталистов. Более того, «Манифест» отмечает «возрастающую конкуренцию буржуа между собою».

Поэтому в капиталистическом обществе первой половины XIX в. имеются уже две силы, две тенденции, а не одна. С одной стороны, тенденция разъединения, борьбы, всеобщей враждебности (капиталистический закон конкуренции), а с другой — тенденция единения, человечности, взаимопомощи, содружества — крепнущая классовая солидарность пролетариата. О сходных вещах Энгельс другими словами говорит в своем «Положении рабочего класса в Англии»:

«Но нищенство этих людей носит особый характер. Обыкновенно они ходят по улицам целыми семьями, останавливаясь то тут, то там, чтобы пропеть жалобную песню или попросить о сострадании соседей. И замечательно то, что таких нищих можно встретить только в рабочих кварталах и что поддерживают они свое существование почти исключительно подаванием рабочих»².

Увидел ли Диккенс эти две силы, эти два направления? Да, увидел. Он стихийно уловил их, как улавливала их вся тогдашняя реалистическая литература, — раньше или позже, лучше или хуже, — с теми или иными оттенками.

Но Диккенс не был теоретиком, не был ученым, он, возможно, был даже плохо знаком с основными открытиями буржуазной политической экономии. В своем изображении общественных связей и отношений он не был и диалектиком. Диккенс стихийно-верно изобразил два мира — мир добра и мир зла, мир угнетенных и мир угнетателей. Однако идейным базисом для этого изображения ему послужили два типа мировоззрения прошлого столетия, — так сказать, две картины мира: гоббсовский закон звериной борьбы всех против всех и просветительски-гуманное учение Шефтсбери и других гуманистов о любви людей друг к другу.

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. V, стр. 492.

² Там же, т. III, стр. 380.

В общепhilософских вопросах Диккенс был метафизиком. Добро и зло, по его мнению, — полярные противоположности, переходы между которыми невозможны. Они существуют в мире, скорее параллельно, нежели во взаимодействии. Но в то же время Диккенс правильно и совсем не в унисон с господствующей буржуазной идеологией прикрепляет эти две категории к двум различным социальным группам: мир зла — буржуазия, мир добра — угнетенные классы.

Буржуазия создала идеологию «борьбы за существование» — Гоббса, Мандевилля, Мальтуса, пытаясь изобразить ее как «общечеловеческую» идеологию. Диккенс возвращает эту идеологию на подобающее ей место — он освещает буржуазию светом ее же собственных открытий.

В старом введении к «Диалектике природы» Энгельс указывает:

«Дарвин не понимал, какую он написал горькую сатиру на людей и в особенности на своих земляков, когда он доказал, что свободная конкуренция, борьба за существование — прославляемая экономистами как величайшее историческое завоевание — является нормальным состоянием животного мира»¹.

Диккенс, писавший свои ранние произведения еще до Дарвина, в противоположность Дарвину, как великий художник, понимал смысл своей сатиры. Он показал, что законы животного мира суть законы буржуазии.

Диккенс увидел борьбу внутри буржуазного общества, борьбу угнетателей и угнетенных — какими же художественными средствами он их отобразил?

Эти художественные средства, способ их сочетания, являются основой художественного своеобразия Диккенса. Диккенс, целиком вырастающий из литературной традиции XVIII в., создал нечто новое путем соединения разнородных элементов.

Романы Диккенса представляют собой поле битвы различных стилей.

Так же, как люди Диккенса охарактеризованы главным образом внешне (физиономия, манера речи, манера держаться), так и различные слои общества, различные части картины мира охарактеризованы с их внешней стороны. Положительных и отрицательных героев Диккенса мы можем узнать по их виду, а также по той особой стилиевой манере, которая предназначена для изображения каждого социального слоя. Поэтому в романах Диккенса фарс и животный эпос перемежаются с элементами готической мелодрамы и просветительской морализующей повести. Такова «экономия», внутренняя структура диккенсовских романов. Такая стилистическая многоплановость есть

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 488.

косвенное отражение неокончательного, неполного знания мира, сложного и запутанного мира буржуазных отношений. Многообразие мира Диккенс понимает не как единство, а как многоплановость, ибо ключ к этой многоплановости Диккенс не нашел и найти не мог. Это — вопрос не формы, а мировоззрения автора.

Диккенс в своем творчестве остановился на констатировании различий, на признании существующих противоречий. Но он не знал их движения, их внутренней динамики.

Он меньше всего создавал новые жанры. Новым было их сочетание, — и самое важное то, что одного жанра, взятого из прошлого, Диккенсу было уже недостаточно.

Односторонний оптимизм просветительского романа и не менее односторонний пессимизм готики, так же как юмористический примитив животного эпоса, Диккенс использовал, как взаимно противоречащие и взаимно друг друга уравнивающие стороны одной эпопеи.

В зависимости от преобладания одного из этих трех элементов, произведения Диккенса меняют свой характер. К сказочно-утопическому жанру принадлежат «Пикквикский клуб», «Рождественские рассказы», «Лавка древностей», «Наш общий друг». В сторону чистого животного эпоса клонится «Мартин Чезлвудит». В этом романе очень слабо представлена положительная стихия. Сам герой — промежуточный тип, в котором элементы идеальности смешиваются с чертами, свойственными традиционному герою-плуту. «Страдальцы» — Мери Грегам и Том Пинч — не создают характера романа. Ведущая линия принадлежит героям низкого, животного плана. Диккенс создал здесь два шедевра — лицемера Пекснифа и миссис Сару Гамп. Это — две вершины, два центра, вокруг которых вращается мрачно обличительное действие всего романа.

Такие романы, как «Николай Никкльби», «Давид Копперфильд» или «Крошка Доррит» — это широкие полотна, на которых в той или иной мере нашли себе место все три стилистические начала.

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС БУРЖУАЗНОГО ОБЩЕСТВА

В «Положении рабочего класса в Англии», в главе об отношении буржуазии к пролетариату Энгельс писал:

«Каждый из них (т. е. фабрикант, — Т. С.) политико-эконом. Отношение фабриканта к рабочему — не человеческое отношение, а чисто экономическое. Фабрикант есть «капитал», а рабочий — «труд». И когда рабочий не желает втиснуть себя в эту абстракцию, когда он утверждает, что он не «труд», а человек, который, правда, между прочим, имеет также способность трудиться, — когда он позволяет себе думать, что он вовсе не должен

покупаться и продаваться на рынке как «труд», как товар, буржуа этого понять не может. Он не может понять того, что, кроме отношений купли и продажи у него существуют с рабочими еще какие-то другие отношения. Он видит в них не людей, а только «руки» (hands)...; он не признает, как выражается Карлейль, никакой другой связи между людьми, кроме одной — чисто гана.

...Дух торгашества проникает весь язык, все отношения выражаются в торговых терминах, в экономических понятиях. Спрос и предложение (supply and demand) — такова формула, в которую логика англичанина укладывает всю человеческую жизнь»¹.

Диккенс умеет разнообразнейшими способами отображать эту идеологию «чистогана», характеризуя буржуазную обывательскую среду как низкую, животную, античеловеческую, в которой господствуют лишь элементарнейшие «природные» инстинкты. Так, например, все эти люди с восторгом предаются еде. Самые торжественные и, казалось бы, возвышенные даты в их жизни — свадьбы, похороны и т. д. — сопровождаются разнузданнейшим обжорством. После смерти Антони Чезльюита, за исключением его верного, полубезумного конторщика, «каждый пировал как обжора».

Характерно описание свадьбы мистера Лилливика, сборщика податей, богатого родственника семьи Кенвигзов, с прелестной мисс Петоукер («Николай Никкльби»).

Вот картина званого ужина:

«Второго приглашения не понадобилось. Толкаясь и оттирая друг друга, хозяева и гости ринулись к столу и, не теряя даром времени, напали на еду. Прелестная невеста краснела очень сильно, когда на нее смотрели, и ела очень много, когда на нее не смотрели, а интересный жених работал ножом и вилкой с таким зверским видом холодной решимости, как будто задался целью как можно меньше оставить Кромльсам, раз уже его заставили заплатить за все эти вкусные вещи».

В еще более резкой, доведенной до полного гротеска, форме процесс истребления пищи изображен в американских эпизодах «Мартина Чезльюита»:

«Боже мой! Не горит ли где? Это набат! — подумал Мартин.

Однако, не было видно ни дыма, ни пламени, никакого признака пожара. Мартин, остановясь на мостовой, видел, как еще три джентльмена, перепуганные и взволнованные, вынырнули из-за угла улицы и, толкаясь по лестнице, вступили друг с другом в минутную борьбу и ворвались в дом в виде перемешанной кучи рук и ног. Не в состоянии больше выдержать, Мартин последовал за ними. Несмотря на быстроту бега, его обогнали еще два джентльмена, оттолкнули в сторону и вбежали, повидимому, совершенно обезумев от яростного возбуждения».

Выясняется, что все они бежали в столовую. Далее следует описание обеда:

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. III, стр. 554.

«Все ножи и вилки работали с почти ужасающей быстротой. Говорили очень мало. Каждый старался есть как можно больше с целью самозащиты, как будто завтра до завтрака должен был начаться голод и настала пора поддержать первый закон природы. Домашняя птица, считавшаяся главным предметом угощения — индюк наверху, две утки снизу и две курицы по середине, — исчезла так быстро, как будто каждая птица применила к делу крылья и в отчаянии влетела прямо в человеческое горло. Устрицы в садках и в маринаде выскакивали из вместительных резервуаров и десятками проскальзывали в рты собравшихся. Исчезали самые острые пикули, целые огурцы исчезали, как фисташки. Целые горы неудобоваримых материалов таяли подобно льду на солнце. Картина была и величественная и ужасная. Лица, страдающие дурным пищеварением, наедаюсь до отвала, питали, помимо себя, целую толпу кошмаров, постоянно находившихся в их печени. Люди скупые, с дряблыми щеками, не удовлетворялись уничтожением тяжелых блюд и жадно поглядывали на пирожное» и т. д.

В изображении животного царства буржуазии Диккенс весьма традиционен, но он находит способ усилить традицию, доведя ее до степени крайнего гротеска.

Диккенс использует поэтику старинных буржуазных литературных жанров — поэтику фавлю, басни, животного эпоса, средневекового фарса, в которых подчеркивается животное в человеке, в которых на первый план выдвигаются элементарные инстинкты, для которых характерно преобладание низменно-комической стихии в изображении всех сторон человеческой жизни.

Любимый способ Диккенса разоблачать своих лицемерных героев — это украшать их, по виду даже возвышенные, поступки — унижительными подробностями. Так, Пексниф, «идеальный» архитектор, говорящий о своей профессии только в высоком стиле, заказывает Мартину в виде испытания чертеж скотного двора. Произнося патетические речи о всеобщей любви, он грозит кулаком нищенке, осмелившейся попросить у него подавание. У миссис Гамп, корыстолюбивой сиделки и сводни из «Мартина Чезльюита», растет борода. Та же живописная подробность украшает и ее товарку по ремеслу — миссис Приг («She had also a beard»).

Следуя поэтике животного эпоса, Диккенс не только сравнивает людей с животными, но и животных — с людьми. Животные, оказывается, обладают такой же точно психологией, как люди — «человеческой» психологией. Это — антропоморфизм особого, условного, сатирического порядка. Когда животные проявляют какие-либо дурные качества, автор говорит, что они действуют «совсем как люди».

Вот скончался старик Антони Чезльюит, отравленный своим сыном, и все обжираются и опиваются, и гробовщик и его присные богатеют на похоронах, и даже лошади, везущие гроб на кладбище, радуются смерти старика. «Четверка лошадей в ко-

леснице брыкалась и чванилась, красуясь надменными телодвижениями, точно сознавала, что умер человек, и торжествовала».

А вот описание хозяина гостиницы, в которой несчастный Том Пинч остановился после разрыва с Пекснифом:

«Комнату наполняли всевозможные столы и комоды с влажным бельем. Живое изображение масляными красками замечательно жирного быка висело над камином, а в ногах кровати пялил глаза портрет одного из прежних хозяев (который, очень возможно, был братом быка, судя по сходству с ним)».

Но, может быть, мы ошибаемся, говоря, что это царство эгоизма, сластолюбия, жадности, скупости, обжорства, — что это царство буржуазии? Может быть, Диккенс изображает так людей вообще? Нет, это не люди вообще. Послушаем автора, когда он, оторвавшись, наконец, от конкретного описания ужинов, обедов, подслушиваний, дрязг, сплетен, доносов, подсиживаний и т. п., практикуемых в этом мире, переходит к характеристике какого-либо из своих героев. Перед нами Джонас Чезльвит, умерший своего отца из-за наследства, тот самый, который объедался на похоронах. Вот что о нем говорится в порядке обобщения.

«М-ра Джонаса воспитывали с колыбели на строжайших принципах силы удачи. Первым словом, которое он научился произносить было: «барыш», вторым «деньги». За исключением двух результатов, не предвиденных, возможно, бдительным родителем, воспитание его может быть названо безукоризненным. Одним из пятен было то, что долго поучаемый отцом надувать всех и каждого, он незаметным образом приобрел расположение надувать и самого почтенного своего наставника. Второе пятно — он с детства привык смотреть на все, как на вопрос о присвоении и постепенно стал смотреть с нетерпением на родителя, как бы на некую сумму его личного достояния, не имеющую права пользоваться жизнью, которую следует запереть в особого вида железный сундук, обыкновенно именуемый гробом, и опустить в могилу с земляной насыпью».

Итак, Джонас — буржуа, воспитанник буржуазной философии утилитаризма. А кто те джентльмены, которые, спотыкаясь, бежали по лестнице и потом соревновались в количестве поглощенных съестных припасов?

«Большая часть их разговора сводилась к одному слову «доллар». Все их тревоги, надежды, радости, привязанности, достоинства, ассоциации, все плавилось в доллары. Какой бы случайный вклад ни попал в невосприимчивую жидкость их разговора, они делали из него при помощи долларов густую и липкую кашу. Люди взвешивались на доллары, род вымеривался долларами, жизнь продавалась, ценилась, повышалась и понижалась за доллары. Следующим за долларом предметом, пользующимся у них уважением, было всякое начинание, имевшее конечной целью приобретение долларов».

В тех случаях, когда Диккенс говорит о представителях буржуазного государства, о судьях, адвокатах и т. д., — он также прибегает к старым испытанным средствам традиционной сатиры. Его врачи, адвокаты, судьи — это присяжные надувалы, известные еще со времен «Адвоката Патэлена» и «Похвалы глупости». Диккенс помещает их в новую среду, но нельзя сказать, чтобы он что-либо прибавил к их достаточно элементарной и однозначной характеристике. Мы с первого взгляда можем узнать их древнее происхождение.

Наиболее яркими образцами схематического примитива, примененного к миру социальных отношений, являются образы крупных буржуа, Баундерби и Гредграинда в «Тяжелых временах».

«Мистер Баундерби был богач, банкир, купец, фабрикант и еще бог весть что. Человек крупный, громогласный, с наглым взглядом и металлическим хохотом. Человек, сделанный из грубого материала, который, казалось, был вытянут, чтоб его хватило на такую громоздкую фигуру. Человек с большой (раздутой) головой и выпуклым лбом, с надувшимися жилами на висках. Кожа у него на лице была так туго натянута, что она как будто этим натяжением держала его глаза открытыми, а брови вздернутыми кверху. Человек, похожий на раздутый воздушный шар, готовый улететь»... и т. д.

От имени этой «надутости» — и буквальной и символической — на протяжении всего романа будет говорить, действовать и чувствовать фабрикант Баундерби.

А вот его приятель, фабрикант Гредграинд, получающий в начале романа такую же символическую, «лейтмотивную» характеристику. Томас Гредграинд проповедует школьникам прозаическую религию фактов и реальной выгоды:

«Место действия — классная комната в школе, — простая, невзрачная, с сводчатым потолком, голыми стенами, а квадратный указательный палец говорившего внушительно подчеркивал каждое нравоучение... Внушительности слов содействовал квадратный лоб оратора, напоминавший крепкую стену, с бровями вместо фундамента, тогда как его глаза помещались в двух темных подвалах под сенью этой сосны. Внушительности способствовал также и широкий рот говорившего с тонкими, резко очерченными губами. Внушительность поддерживал и его голос, деревянный, сухой и повелительный. Эффект усиливался и его волосами, которые торчали по краям плешивой головы наподобие сосновой плантации, предназначенной защищать от ветра ее блестящую поверхность, покрытую сплошь шишками, подобно корке пирога со сливами, точно этот череп служил тесной кладовой для твердых фактов, собранных в ней. Внешность оратора, дышавшая упорством, квадратный сюртук, квадратные ноги, квадратные плечи, даже галстук, приученный схватывать его за горло, точно несговорчивый факт, — все это, вместе взятое, способствовало внушительности произносимых им речей».

Если положительные герои Диккенса в продолжение его творческого пути переживают сложную эволюцию психологиче-

ского углубления, то уделом отрицательных персонажей низкого плана, стоящих в стороне от основного сюжета, так и остается традиционный устойчивый примитив ранней буржуазной реалистической литературы.

Таков в общих чертах прозаический, житейский фон романов Диккенса.

ГОТИКА

Однако для создания широкой и, можно сказать, всеобъемлющей картины буржуазного общества, какую Диккенс дает в своих произведениях, поэтика «животного царства» оказалась недостаточной. Ибо поэтика «животного царства» дает возможность изобразить только внешнюю сторону буржуазных отношений, не затрагивая основы, ядра, сущности капитализма — капиталистической эксплуатации. Эта внешняя сторона дела выступает во всяком более или менее развитом товарно-денежном обществе. Это — частный интерес, «городская» философия «свободы личности» и личной инициативы, мировоззрение корыстолюбия, плутовства, ловкости и предприимчивости. Правда, своего вершинного развития животное царство эгоистических интересов может достигнуть, конечно, лишь при развитом капитализме (поскольку свобода частного интереса является нервом капиталистического общества), но развитой капитализм все же не исчерпывается этими явлениями и не может быть ими объяснен.

Всем понятный, разумно-постижимый «гоббсовский» мир мелких и крупных животных по своей природе однообразен; животными масками характеризовали предприимчивого горожанина еще фавлю и «Декамерон» Боккаччо. Более того — уже комедия Менандра и мимиамбы Герода означают начало этого стиля.

Этот мир не порождает скорбных, трагических конфликтов, это плоский мир однолинейных движений и чувств — однообразное, внутри себя подвижное, но в целом — окаменевшее варево мелких страстей и мелких событий.

Вспомним слова Энгельса об ограниченности и односторонности «животной» концепции «борьбы за существование». В применении к художественной литературе эта концепция не может дать ничего, кроме статического изображения «состояния» бесконфликтной, «скучной» борьбы интересов. Такого рода «состояния» изображал Диккенс, например, в «Очерках Боза». Это стихия юмора, но не трагедии.

Но когда этому миру социального неустройства противопоставляется другой — мир добрых душ — и когда задачей художника, как в последующих романах Диккенса, становится изобра-

жение борьбы между двумя мирами, — тогда этой животной стихии, этого «для-себя-бытия» буржуазии оказывается уже недостаточно. Она достаточна для того, чтобы создать фон, но от этого животного фона должны отделиться какие-то другие герои, по-своему — действительно герои, грандиозные личности — «злодеи», олицетворяющие темное, страшное начало капитализма, и достаточно могущественные для того, чтобы противодействовать добру.

Такую роль в романах Диккенса выполняет готический герой.

Именно поэтому гротескные картинки-сценки Диккенса, изображающие каждодневное «скучное» бытие буржуазии в юмористических тонах, лежат в стороне от сюжета.

Ральф Никкльби не вырастает из бытового фона семейства Кенвигз, хотя по своему характеру он им близок. Кенвигзы любят деньги, — и Ральф Никкльби любит деньги. Кенвигзы целиком состоят из эгоистических интересов, — Ральф то же самое. Но это уже вопрос масштабов.

При всех своих дурных качествах Кенвигзы — смешны, а Ральф — страшен. Кенвигзы из любви к деньгам готовы раболепствовать перед м-ром Лилливиком, сборщиком податей, от которого они ждут наследства для своих прелестных дочурок, — а Ральф Никкльби из корыстных соображений губит своего единственного сына. Кенвигзы движутся в стихии юмора, Ральф — в стихии готического романа. Кенвигзы не играют сюжетной роли, они — фон, очень забавный, но без которого вполне можно было бы обойтись, Ральф — основной сюжетный представитель зла, он-то и противостоит Николаю, его сестре и всем прекраснодушным героям.

Таковы идейно-художественные функции «готики» в романах Диккенса.

Готика у Диккенса играет не ту роль, какую она играла у Матюрэна и других авторов «черного романа». Если «черный» роман изображает, подобно роману Просвещения (но с отрицательным знаком), буржуазное общество как некое единое целое, как совокупность однообразно-страшных законов, из которых нет реального выхода и которым нечего противопоставить ни в настоящем, ни в будущем, — то в творчестве Диккенса готика и ее законы занимают лишь некоторую часть общей картины мира.

«Всечеловеческие» претензии просветительского романа находят у Диккенса такое же ограничительное и специфическое применение, как и элементы готики.

Теперь остается поставить вопрос — почему именно традиция готического романа используется Диккенсом для воплощения злых, порабащивающих сил капиталистического общества? Являет-

ся ли таинственное, страшное, непонятное, роковое, одним словом, все то, что составляет характеристику готики, — является ли оно чем-то органическим при изображении социальной жизни того времени, или это случайность, художественная выдумка автора или, наконец, литературоведческое вычитывание у Диккенса того, чего на самом деле у него нет?

Перед нами роман Диккенса «Николай Никкльби». Дядя героя, Ральф Никкльби, совместно с некоторыми другими персонажами представляет «партию зла». Его социальное положение — ростовщик. Он с детства воспитывал себя в духе этой профессии. Привязанностей у него нет. Он скуп. Людей он не любит. Семью своего умершего брата держит впроголодь. К должникам не испытывает никакой жалости. Окружен ореолом каких-то темных, таинственных деяний. Подделывает документы и якшается с темными личностями. Он дружит с высокопоставленными преступниками, но имеет связи и в более низком мире профессиональных злодеев.

К концу романа выясняется, что он уморил своего единственного сына и его несчастную мать. Прелестную молодую девушку Мадлену он собирался выдать замуж за своего собрата по ремеслу — грязного развратника. Но, кроме всего этого, в Ральфе имеется еще ряд черт, указывающих на прямое происхождение его от «дьявольских» героев черного романа. Им целиком владеют две страсти: алчность и человеконенавистничество, и в то же время он ощущает какую-то необъяснимую любовь к невинной Кэт, своей племяннице (мотив любви Мельмота к прекрасным невинным девушкам).

Сквирс, размышляя о Ральфе, дает его описание, из которого явствует, что Ральф есть некий ослабленный и рационализированный сколок с Мельмота.

«Ни дать ни взять ползучий змей, аспид да и только, и глаза-то у него, и рожа, как у аспида, прости господи! Вот кто бы наделал дел, если бы был заодно с нами. Впрочем, что я, арена нашей деятельности для него слишком тесна: его гений сокрушил бы стены темницы, преодолел бы все препятствия, разрушил бы все на своем пути и воздвиг бы себе памятник...»

Возможность космической трактовки Ральфа как духа зланы дана здесь совершенно недвусмысленно.

То, что именно такая фигура, окутанная таинственной легендой, должна была в романе о диккенсовской современности символизировать злое начало капитализма, было в достаточной мере естественно.

«Тайна капиталистического общества» была раскрыта только Марксом. Но о существовании этой тайны догадывались, а в художественной литературе ее пытались изображать и действительно изображали как тайну.

Отмечаемое Марксом господство абстракций во взаимоотношениях индивидов в капиталистическом обществе ощущается как тайна капитализма

Не только буржуазная, но и революционная, чартистская идеология того времени полна религиозно-«готической» символики, которая должна восполнить зияющий пробел в познании новых закономерностей общественной жизни. Капиталисты как исчадия ада, капиталисты — дьяволы, капиталистическое развитие Англии как навождение, как колдовство — вот излюбленный ход мыслей и аналогий этого времени.

Перед нами речь Джозефа Райнера Стефена, произнесенная в виде проповеди в методистской церкви.

«Друзья мои, — начинает он, — вот уже много лет, как дьявол избрал Англию мишенью для своей коварной и решительной стрельбы. Сначала тайно и незаметно, затем все более открыто, и теперь, наконец, без всякого стеснения».

Фабричная система, закон о бедных, проекты Мальтуса — все это работа дьявола на земле. Маркус, ученик Мальтуса, прямо назван сатаной.

— «Вот аргументы! Вот логика! Вот политическая экономия! Теперь на троне бога восседают философия и политическая экономия, а Иегова стал слугой Вельзевула, Маммона и Молоха (сильное движение). Бог лжец, а философ Мальтус и дьявол Маркус говорят истину»¹.

Дело здесь не только в том, что речь Стефана построена в виде проповеди и с расчетом на эмоционально-религиозное воздействие на аудиторию, — а в том, что эта терминология отчасти отражает невозможность разумного постижения законов капитализма в ту эпоху.

В аналогичных тонах выдержаны и книги Карлейля («Теперь и прежде» и «Чартизм»).

В статье о книге Карлейля «Past and Present» Энгельс приводит цитату из Карлейля о манчестерском восстании рабочих в 1842 г. Здесь интересны не только комментарии Энгельса, но также и самая цитата, которую Энгельс приводит сочувственно. Вот она.

«Миллион голодных рабочих восстали, вышли все на улицу и остановились тут. Что же было им делать? Их обиды и жалобы были горьки, невыносимы, их гнев зато справедлив; но кто те, что причинили им эти страдания, и кто те, что им честно помогут? «У нас есть враги, но мы не знаем, кто они и что они; у нас есть друзья, но мы не знаем, где они? Как же быть нам: напасть ли на когонибудь, застрелить ли кого-нибудь или самим быть застреленными? О, если бы этот проклятый невидимый оборотень, который высасывает кровь нашу и наших близких, принял один

¹ Ср. С. Боркгайм. Чартистское движение в Англии, стр. 67 и 73, М., 1905.

только образ, явился бы перед нами гирканским тигром, бегемотом хаоса, самым сатаной, явился бы в одном каком-нибудь образе, который мы могли бы видеть, за который мы могли бы ухватить его!».

Далее следует комментарий Энгельса:

«Но несчастье рабочих в летнее восстание 1842 года в том и заключалось, что они не знали, с кем им надо бороться. Их бедствие было социальным, а социального бедствия нельзя уничтожить, как уничтожают королевскую власть или привилегии...»¹.

Если в области политики и реальной жизни вообще это незнание, о котором говорит Энгельс, могло стать действительным препятствием к дальнейшему движению вперед, то в области художественной литературы само это незнание, сама эта таинственность искала себе конкретного воплощения, стремилась стать образом и в этой своей несовершенной форме.

Такое хотя бы иллюзорное средоточие таинственных, непознанных сил представлял собою традиционный герой готического романа.

Этот герой, кроме изначально присущей ему мистической, сатанинской окраски, изображается еще и как действительный преступник, злодей, убийца (Ральф Никкльби). Для писателя демократического, полного сочувствия к народным массам, которые терпят жесточайшие лишения, этот образ символизирует тысячи разнообразных зол: голод, холод, эпидемии, безработицу, смертность. Отсюда собирательное значение и та сверхчеловеческая сила, которой этот образ наделяется.

«Если же общество ставит сотни пролетариев в такое положение, что они неизбежно обречены на преждевременную неестественную смерть..., — писал Энгельс, — ...если оно знает, очень хорошо знает, что тысячи должны пасть жертвой таких условий и все-таки этих условий не устраняет, — то это в такой же мере убийство, как и убийство отдельного лица, но только убийство скрытое, коварное, от которого никто ограбить себя не может, которое не имеет вида убийства, потому что не виден убийца, потому что этим убийцей являются все и никто, потому что смерть жертвы имеет вид естественной смерти и потому что это не столько грех содеянный, сколько грех попущенный. Но тем не менее он остается убийством»².

И все-таки, когда мы сравниваем элементы готического романа в произведениях Диккенса и тем более Бальзака с классическими представителями этого жанра, становится ясно, что мы имеем дело со своего рода процессом рационализации готики, когда тайна капиталистического общества вот-вот готова раскрыться. Доказательством этого служит денежная, собственническая, эксплуататорская сущность героев готического плана у обоих писателей. Дьявольское обличье Ральфа Никкльби, а

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. II, стр. 327—328.

² Там же, т. III, стр. 388—389.

еще более — Гобсека, скоро станет только обликом, формой, и с того момента, как в основу изображаемого общественного конфликта прямо и непосредственно ляжет борьба рабочих с фабрикантами, исчезнут и последние остатки «готической» фантастики, которые уступят место реализму.

Вспомним хотя бы «Тяжелые времена» Диккенса, — как там все уже лишено таинственности и своеобразного величия.

«Античный мир жил под властью рока, heimatene, неотвратимой, таинственной судьбы. Так называли греки и римляне непостижимую всемогущую силу, которая сводила на-нет волю и стремление человека, которая приводила всякое действие к совершенно иным результатам, чем те, которых он ожидал, ту непреодолимую силу, которую впоследствии называли провидением, предопределением и т. д. Эта таинственная сила постепенно приняла более постижимую форму, и этим мы обязаны господству буржуазии и капитала, первому классовому господству, которое стремилось уяснить себе причины и условия своего собственного бытия и тем самым открыло дверь к познанию неотвратимости и своей собственной гибели в будущем. Рок, провидение, как мы теперь знаем, это хозяйственные условия производства и обмена, объединяемые в наше время понятием мировой рынок»¹.

Так писал Энгельс в 1892 г., когда все завесы, скрывавшие «тайну капиталистического общества», были давным давно уничтожены. Когда писал молодой Диккенс, — литература еще не вступила в период сухого и прозаического перечисления язв капитализма. В диккенсовских героях, в частности в героях готического плана, есть и своеобразная романтика и своеобразное величие. То, что они окутаны туманной дымкой, и то, что они — каждый в отдельности — воплощают в себе целые бездны отчаяния и мрака, пришедшие с новой капиталистической эрой, — это придает им своеобразную эстетическую значимость. Они, эти герои, масштабны. Ральф Никкльби значительно более грандиозен, чем фабрикант Баундерби в «Тяжелых временах», — так же, как Гобсек «интереснее» и величественнее папаша Гранде.

«Говорили и еще могут говорить, что красота и величие покоятся именно на этой стихийной, независимой от знания и воли индивидов связи, предполагающей как раз их взаимную независимость и безразличие по отношению друг к другу, на материальном и духовном обмене веществ»².

В элементах готики диккенсовского романа нашли свое выражение остатки этой «красоты» и этого «величия», о которых говорит Маркс, остатки поэзии непознанного. От нарочитой мистики позднейших времен они, эти элементы наивного мистического обобщения, отличаются своим поступательным движением — в сторону познания, а не от него.

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 315.

² Архив Маркса и Энгельса, т. IV, стр. 97, Партиздат, 1935.

УТОПИЯ И СКАЗКА

В Англии гуманистическая линия Шефтсбери находит свое продолжение лишь в художественной литературе. Речь идет прежде всего о романе Стерна. Выгоде здесь противопоставляется бескорыстие, ловкости и решительности — полнейшая неумелость и непрактичность, сухому расчету — сентиментальное отношение к ближним и любовь к природе, деловой целеустремленности — бесцельное чудачество.

Стерн создает серию чудаков, бесцельная и бескорыстная приверженность которых к чистым и субъективным радостям духа как бы призвана иллюстрировать тезис Шефтсбери о том, что естественными склонностями человека являются склонности духовно-общественные, связанные с любовью, доброжелательностью к другим людям и отнюдь не связанные с соображениями личной выгоды, — и что именно они-то и приносят человеку высшее счастье.

Прославление чистых, невинных радостей после трудового дня в кругу семьи, на лоне природы характерно и для творчества Бернса, и для творчества некоторых романтиков.

Несомненным продолжателем этой сентиментально-утопической линии выступает и Диккенс в своем «Пикквикском клубе». Но Диккенс живет в другую, новую эпоху, когда все более обнажается иллюзорность такого рода идей и когда утопия уступает место реалистическому проникновению в законы жизни.

История того, как иллюзии XVIII в. испарялись в XIX в., весьма поучительна. Чем глубже писатель проникал в закономерности нового буржуазного общества, тем меньше места для иллюзий, тем меньше места для оптимистической веры в будущее у него оставалось. Для того, чтобы эта вера вновь появилась, нужен был какой-то новый скачок, понимание исторической миссии рабочего класса как освободителя человечества. Диккенс стоит на пороге этого скачка, и история его творчества отражает процесс постепенного проникновения в его кругозор новых общественных сил и, наряду с этим, — новой проблематики.

Так в «Пикквикском клубе» продолжают жить иллюзии XVIII в. — иллюзии о прекрасном, добром и благодушном «человеке вообще». Поэтому «Пикквикский клуб» и более оптимистичен и одновременно более утопичен, чем следующие за ним романы.

Но уже с «Оливера Твиста» положение меняется. Если в «Пикквикском клубе» идеология любви, дружбы, доброжелательности была свойством некоей «пикквикской» утопии, то в дальнейшем эти качества положительных героев все более отчетливо становятся качествами определенного социального слоя.

«Любовь к семье и домашнему очагу гораздо ценнее в бедной среде, нежели в богатой. Привязанность богатого человека к своему дому есть чисто земная привязанность: он любит свои великолепные палаты, свои поместья, полученные им по наследству, как часть самого себя, как атрибуты своей родовитости, своего гордого могущества.

Любовь же бедняка — его единственное имущество — к своему убогому жилищу, из которого завтра же его могут выпнать, коренится глубже, в более чистой почве» («Лавка древностей»).

Однако, правильно улавливая общую тенденцию развития действительности и изображая угнетенных носителями положительного начала в буржуазном обществе, Диккенс все же не видит основной пружины движения этого общества вперед, — не понимает сущности классово й борьбы рабочих против капиталистов.

В «Лавке древностей» рабочий, приютивший Нелли и старика, освещен магическим светом доменной печи, которой он поклоняется, словно богу огня. Это — остатки какой-то луддитской идеологии, наделявшей живой силой враждебные рабочему капиталистические орудия производства.

В «Тяжелых временах» положительные представители рабочего класса изображены сентиментальными христосиками, позволяющими хозяевам как угодно издеваться над собой. Упрек, который Фридрих Энгельс обращает к М. Гаркнес, упрек в пассивности рабочей массы, изображенной в ее романе, может быть частично обращен и к Диккенсу.

«Революционный отпор рабочего класса угнетающему его окружению, его судорожные попытки — полусознательные или сознательные — добиваться своих человеческих прав являются частью истории и могут претендовать на место в области реализма»¹.

Диккенс хочет показать нам, как положительные качества угнетенных масс развиваются не в борьбе с угнетателями, а помимо борьбы, в смирении. Когда речь идет о представителях «угнетенных вообще», об отдельных личностях, задавленных обществом, как, например, Николай Никкльби, автор склонен изобразить их протест, их попытки бороться с окружающими (борьба Николая с Ральфом и с представителями дворянства). Но коль скоро дело доходит до организованной борьбы пролетариата как класса, — Диккенс начинает проповедывать смирение.

Поэтому положительные, идеальные герои у Диккенса представляют собой нечто весьма эфемерное и условное. Явственно неся на себе знаки своего литературного происхождения от романа XVIII в. — от Тома Джонса, от героев Ричардсона (в осо-

¹ Маркс и Энгельс об искусстве, стр. 163, изд. «Искусство», М.—Л., 1937.

бенности героини типа Кэт или Мадлены идут от Ричардсона), — они не развиваются вместе с действительностью, а остаются живыми укорами ее несовершенству.

Уже давно было замечено, что Диккенс не умеет изображать глубокие чувства этих персонажей. Очень верно об этом пишет Ипполит Тэн:

«В «Николае Никкльби» вы представляете себе двух честных, похожих на всех остальных, молодых людей, женящихся на двух честных, похожих на всех остальных, молодых девушках; в «Мартине Чезльвите» — еще двух честных молодых людей, как нельзя более похожих на двух первых, также женящихся на двух честных молодых девушках, одинаково разительно схожих с двумя первыми; в «Домби и сыне» будет представлен уже только один честный молодой человек и одна честная молодая девушка»¹.

В этом отношении чрезвычайно показательны, например, сцены объяснения в любви между идеальными героями: Николаем и Мадленой. Автор ни в коем случае не может справиться со своей задачей, поэтому он вталкивает их в пустую комнату и запирает за ними дверь, а на сцене остаются «жанровые» герои комического плана — Ньюмэн Ноггс и мисс Ла Криви, и между ними-то и происходит любовное объяснение, но уже изображенное хорошо известными Диккенсу юмористическими средствами. Идеальные герои Диккенса настолько возвышены, что автор не всегда умеет справиться с ними. С противоположными им героями «жанра» они не находят, так сказать, общего языка. Это — различные стихии. Кэт, оставаясь наедине с матерью и выслушивая ее, характерные для низкого комического плана, бесконечные тирады, может только вздыхать, молча слушать, в отчаянии воздымать глаза к небу. Большая взаимосвязь между героями этих стихий приходит к Диккенсу с позднейшим литературным опытом.

Итак, Диккенс отошел от утопии и окунулся в реальный мир. Он увидел, что богатые гнусны, а что добрые являются бедняками. Что доброе начало в капиталистической действительности обречено на страдания. Из этого нового опыта — жизненного, духовного, литературного — для Диккенса вырос ряд трудностей.

Диккенс был писателем моральным. Он хотел не только изображать действительность, он хотел искоренить зло и возвеличить доброе начало. Но та новая точка зрения, то новое понимание общественной жизни, которое теперь приобрел Диккенс, никак не шло навстречу подобному морализму.

Злое начало действительно соседствовало с богатством — да, это было так. Доброе действительно ютилось в хижинах и

¹ И. Тэн. Новейшая английская литература в ее современных представителях, стр. 28, СПб., 1876.

рабочих кварталах. И это было верно — сама жизнь это подтверждала.

Завязка произведений Диккенса, — самая фиксация противоречия — была определена правильно и реалистично. Но дальше? Дальше изображалась борьба этих двух враждебных начал — бедности и богатства, добра и зла. Семья Никкльби разорена. Ральф Никкльби богат, но не согласен помочь, хотя он дядя Николая и Кэт, брат их отца. Он обрекает их на нищее существование и на унижительный труд. Николай становится помощником злодея Сквирса, мучающего детей. Кэт подвергается оскорблениям в модной мастерской, где отныне проходят ее дни.

В «Лавке древностей» Нелли с дедушкой, впавшие в нищету, уходят из города, чтобы вести жизнь бродяг. Их преследует Квилп, безобразный горбун, ростовщик, разоривший старика и теперь отнявший у него дом. К этим ведущим фигурам примыкает целый ряд второстепенных. Злодеи и богачи помогают друг другу, но бедняки тоже имеют своих спасителей и друзей.

Такова завязка обоих конфликтов, — причем в начале в развертывании этих конфликтов Диккенс может сохранять полную правдивость.

Этой правдивости не мешает гротескная обрисовка персонажей и фантастические преувеличения, свойственные Диккенсу. Основа реальных жизненных взаимоотношений схвачена верно, какими бы выдуманскими, даже сказочными подробностями ни приправлял ее писатель.

Но чем больше разворачивается сюжет, тем больше реализм Диккенса подвергается нападению со стороны его же моральной установки. Ведь добро должно победить, а зло остаться на поле битвы разбитым — не так ли? Когда добро было только добром, а зло — только злом, то эту победу можно было устроить просто. Так просто она была достигнута в «Пикквикском клубе». Ведь мистер Пикквик был ввергнут в долговую тюрьму, скорее по собственному упрямству (деньги для уплаты присужденного штрафа у него имелись). В силу счастливой случайности в такие же неоплатные должницы попала его противница — Бардль, и м-р Пикквик свободен, мелкие недоразумения с женитьбами молодежи ликвидируются, и мы присутствуем в конце романа при заключении нескольких счастливых браков.

Но если добро не только добро, — а к тому же еще и бедность? А если зло имеет еще одно существенное определение в виде богатства? Тогда уладить конфликт средствами реалистического изображения жизни никак нельзя. Ибо в действительности, которую мог наблюдать Диккенс, богатым отнюдь не свойственно было добровольно уступать беднякам большую

часть своего богатства, и даже организованное сопротивление бедняков, как правило, кончалось неудачей и усилением жестокостей по отношению к ним. Поэтому победа доброго начала в романах Диккенса могла быть только весьма относительной («Холодный дом», «Крошка Доррит» и вообще поздние романы) или же должна была быть обеспечена иным путем. Это был путь фантастики, путь утопии, путь сказки.

Пока, например, в «Николае Никкльби» идет борьба между страшным дядей и прекрасным племянником, до тех пор автор придерживается реалистических способов изображения. И здесь встречаются великолепные сцены: например, патетическое негодование Николая, вступившегося за поруганную честь сестры, его спор с негодяем сэром Мельбери Гоком. Сцена драки: — Николай дерется с Гоком, вскакивает на подножку кареты, его бьют, он падает без чувств на мостовую.

Но это — одна линия романа, и если бы автор провел ее до конца, он показал бы нам неизбежную гибель своих лучших героев.

Но автор во что бы то ни стало хочет спасти их, и роман кончается прекрасной, но наивной и даже не претендующей на правду сказкой о том, как злодеи раскаялись, как появились благодетели, и благодетели денежные, а не какие-нибудь жалкие бедняки, вроде Николая, и как они распутали все узлы и как все кончилось ко всеобщему благополучию.

Выйдя на путь большего реализма в изображении жизненных конфликтов, Диккенс тем самым обрек себя и на более откровенную фантастику в их разрешении, ибо этого требовала сказочная установка Диккенса — установка на «счастливый конец» во что бы то ни стало.

Чем глубже он проникал в жизненные противоречия в завязке своих произведений, в зачине, в экспозиции, — тем фантастичнее и нереальнее он становился в развязке.

В таких прозаических романах с прозаическими героями, как «Николай Никкльби», неправдоподобие финала выступает значительно резче, чем, например, в «Пикквикском клубе». Диккенс идет по стопам буржуазной литературной традиции, он выдумывает «добрые деньги» — силу, промежуточную между добром и злом, силу компромиссную, облегчающую автору трудности нереальной развязки. Эта третья сила, приходящая извне, дает возможность добру победить зло. Эти «добрые деньги», имеющиеся и в «Оливере Твисте», и в «Николае Никкльби», и в «Лавке древностей», и в «Больших ожиданиях», и в «Нашем общем друге» и т. д., — в романах Диккенса полны значения. Они говорят о компромиссности его мировоззрения. Они говорят о том, что автор, вступив на путь критического изображения реальной жизни, будет все же стремиться найти

выход внутри этой жизни, а не в борьбе с ней. Николай Никкльби разбогател, женился и, следовательно, стал счастливым человеком. На этом кончается роман.

Но существует и другой путь изображения положительного начала, который делает Диккенса одним из самых замечательных и оригинальных писателей XIX в. Ведь Диккенс замечателен не только своим веселым и злым изображением животной стороны буржуазного общества, своим юмором и своей сатирой. Он замечателен и тогда, когда рисует идеальное, возвышенное, трогательное. Однако, если бы Диккенс ограничился теми положительными фигурами, какие мы встречаем в «Николае Никкльби», и о каких справедливо писал Ипполит Тэн, он бы ничего замечательного в этом направлении не создал. Ибо идеально-высокопарные Николай, Кэт и другие девушки и юноши, берущие свое начало от литературной традиции XVIII в., не создали бы специфически диккенсовского поэтического очарования. Но Диккенс шел и по другому пути. Этот путь идет от «Пикквикского клуба» через «Рождественские рассказы» и «Лавку древностей» к «Крошке Доррит» и «Нашему общему другу». Это — путь обнажения утопии как утопии, усиления неправдоподобного до подлинной фантастики. Это — путь сказки.

Народная сказка, в противовес литературной традиции XVIII в., дала Диккенсу иные, более убедительные и более высокие средства для достижения его цели. Она дала ему также, вместо сухих и бледных юношей и девушек, живых и очаровательных героев и героинь. Диккенс хотел сохранить прекрасные гуманные иллюзии XVIII в., сочетая их в то же время с изображением современной жизни. Но сама действительность к этому времени уже успела раскрыть всю несостоятельность человеколюбивых иллюзий XVIII в. Изображение этих иллюзий стало возможным лишь в обнаженно-фантастической, сказочной форме. Просветительский рай на земле превратился в прекрасную детскую сказку, а доброе начало в человеке, его любовь к ближним, стало уделом сказочных нереальных персонажей. «Рождественские рассказы» и посвящены этой сказочной любви людей друг к другу, этой магической силе, способной творить чудеса. Любовь — та любовь, которая противопоставляется безрадостной действительности, — это колдовство, «единственное колдовство, — как говорит Диккенс, — уцелевшее до наших дней, колдовство преданной, неумирающей любви» («Сверчок на печи»). Именно это колдовство дает возможность игрушечному мастеру Калебу создать для своей жалкой слепой дочери счастливое существование. И это же колдовство придает старому Тоби Векку в «Колоколах» смелость для борьбы со всемогущим мальтусовым законом о бедных, а из скряги Скруджа в течение трех дней делает доброго человека. И, наконец, это же самое кол-

довство создает железную силу характеров таких чисто диккенсовских героинь в любви, как Крошка Доррит, маленькая Нелли, кукольная швея Дженни Рен. То, что это — хрупкие, слабые, жалкие маленькие создания, в еще большей степени подчеркивает огромную внутреннюю духовную силу, которой они обладают. И Крошка Доррит, и Нелли, и Дженни Рен — это маленькие волшебницы, маленькие заколдованные принцессы, — иначе как разумно объяснить ту огромную власть, которую имеют они над старшими, над взрослыми людьми? Почему старик-дед беспрекословно слушается маленькой Нелли, а спившийся отец кукольной швеи в страхе раболепствует перед нею? Сила любви, жалости превращает маленьких девочек в отчаянных, решительных, героических женщин. Эти крохотные девочки почти всегда старообразны. Они мудры, но особой мудростью — мудростью «Мальчика-с-пальчика», снисходительно поучающего уму-разуму своих весьма рослых, но недалёковидных родителей. И когда такая девочка становится молодой девушкой, невестой, она при этом не взрослеет, а наоборот, как бы становится моложе.

Кстати, характер взаимоотношений между этими излюбленными диккенсовскими персонажами — тоже характер не обычного традиционного романа, а сказки. Старик, идущий на поводу у сиротки-внучки через леса, поля и деревни, жалкий бродяга, называющий свою больную дочку мамочкой и живущий на заработки от ее кукольного ремесла; другой жалкий отец, милостиво разрешающий своей дочери превратить его тюремную камеру, (ценой ее лишений) в уютное гнездо, — в этом есть и реальная жизнь, и романтика сказки.

Сила Диккенса не в изображении любви молодых людей друг к другу. Это ему никогда особенно не удавалось. Любовь у Диккенса ютится в лачугах, прячется в лохмотья и проявляется не в страстных объяснениях и жгучих объятиях. Она проявляется вот в чем: Нелли крадется ночью за человеком, вытаскивающим у нее ее последние пенсы. Она видит, что вор пробирается в комнату дедушки и, преодолевая страх, следует за ним, чтобы спасти дедушку. Но здесь она видит собственного деда, считающего деньги, — он и был вором, обобравшим свою внучку-спасительницу. В том, как эта внучка, несмотря на внутреннее содрогание, все же находит в себе силы ни единым словом не выдать себя и, таким образом, спасает деда от карт, от дурной компании, от окончательного падения, — заключается подлинный сюжет Диккенса.

Идеальным героиням Диккенса не нужно ни блеска, ни богатства, ни красоты. Они умеют быть счастливыми, когда они слепы, хромы, больны, бездомны. Поэтическое возвеличение маленькой «маркизы»-кухарочки в «Лавке древностей», хромень-

кой кукольной швеи в «Нашем общем друге», наконец, образ золушки — Крошки Доррит, — все это говорит о крайнем презрении к благам мира сего и о том, что есть нечто высшее, недоступное простым смертным, погрязшим в низинах жизни. Маленькие колдуньи Диккенса могут быть и старообразными, и горбатыми, и убогими, — таковы они лишь для непосвященных. Но для некоторых героев, для автора и для читателя они — прекраснейшие из женщин.

Такова Дженни Рен, прикованная к креслу и в редких случаях ковыляющая на своей палочке взглянуть на живые модели для своих кукол. Маленькая Дженни Рен, кукольная швея, злая, острая на язык.

Но Дженни Рен, несмотря на свое уродство, мечтает о принце, о прекрасном возлюбленном, о женихе. И у Дженни Рен — золотые волосы, и когда она хочет понравиться кому-нибудь, она встряхивает головой и оказывается в дожде золотых нитей, в беседке из золотых волос. И такой принц находится, — правда, это скромный мальчик, воспитанник одной бедной женщины, и даже очень смешной, мальчик. Но когда он видит Дженни Рен, сначала ее уродство, а потом ее красоту, он покорен. И оказывается, что он — принц, а она принцесса.

Один только Диккенс и сумел перенести эти фольклорные, сказочные создания в реальную среду и сохранить самый характер, стиль их любви, бесплотной, сказочной любви (но очень трогательной) — среди мирской суеты большого города. Один только Диккенс сумел увязать друг с другом такие вещи, как лесные эльфы и мальтузианство, как гуманная фантастика и реальный мир денежных отношений.

Своими «Рождественскими рассказами» Диккенс создал своеобразный жанр сказок о капиталистическом обществе. В них есть и Мальтус, и утилитаристы, и закон о бедных, и городской реалистический пейзаж. Но в них есть и эльфы, и гномы, и карлики, и привидения, и вещие сны.

И то, что сам автор воспринимал все это прежде всего как сказку, доказывает, например, концовка «Рождественской песни в прозе». Здесь говорится о том, как исправился скряга Скрудж.

«Он превратился в такого доброго друга, такого доброго хозяина, такого доброго человека, какими бывали добрые люди в доброе старое время, в старой доброй стране, в одном добром городе».

Если бы Диккенс хотел вывести из своей сказки реалистическую мораль, он постарался бы придать ее концовке более правдоподобный характер. Но он подчеркивает ее сказочную условность.

В таких случаях юмор Диккенса нередко избавляет его от сентиментальных преувеличений.

И вообще следует отметить, что Диккенс чаще всего изображает свой мир добрых душ как исключительный мир, как некий оазис среди всеобщей душевной засухи.

«Счастье ближнего, — читаем мы в «Лавке древностей», — лишь в виде исключения составляет необходимое условие личного счастья человека».

Такова поправка Диккенса к философии Шефтсбери. Теория Шефтсбери справедлива, но справедлива только для очень немногих.

А так как Диккенс не знает, не видит ни одной реальной силы, которая поддержала бы его фантастических героев в этом мире, он заставляет заботиться о них силы сверхъестественные. Духи Колоколов облегчают Тоби Векку борьбу с мальтусовым законом о перенаселении. Страшные ночные привидения заставляют скрягу Скруджа переродиться. Сверчок на печи и духи домашнего очага возвращают мир в семью извозчика Джона Пирибингля. Повсюду за добрых людей заступаются добрые силы сверхъестественного мира. Они карают их поступки, они воздают им должное за добро, они карают злодеев. В «Рождественских рассказах» это происходит прямо и без всяких обвиняков, на наших глазах. В больших романах это происходит в более скрытой форме. Но логика диккенсовского сюжета есть логика сказки, логика вмешательства волшебных сил в движение человеческой жизни. Особенно явственно заметно это на таком романе, как «Наш общий друг». Здесь все — сказка: и инсценировка смерти главного героя Джона Гармона, который продолжает жить под именем Роксмита, и история испытания и исправления капризной и корыстолюбивой Беллы, и история маскировки «мусорного короля» Боффина под злого скарредного старика, и история Вегга, откупающего свою ногу у торговца костями Винаса, и упомянутая уже выше история кукольной швей, и многое другое. Само развитие фабулы имеет сказочную основу: кто-то неожиданно исправился, как-то счастливо возник, а злодеи во-время уничтожили друг друга — съели друг друга, как злые колдуны. И все прекрасно в этом мире.

В народной сказке победа всегда остается за лучшими, за добрейшими, за наиболее щедрыми, послушными, трудолюбивыми. Но в сказке (так же, как в основном у Диккенса) добро побеждает фантастическим путем. Если добро одерживает победу в сфере реальных буржуазных отношений, то это означает, что здесь подвергнуты идеализации сами буржуазные отношения (линия «Николая Никкльби»). Если же добро побеждает, помимо буржуазных отношений, благодаря вмешательству таинственных сил, если добрым героям помогают гномы, феи, черти (а не «добрые» капиталисты), то это во всяком

случае означает неприятие, неодобрение действительности. Элементы такого, именно такого — от имени сказки, фантастики — неодобрения действительности были и у Диккенса.

Вот что по поводу сказок пишет Горький:

«В сказках люди летали по воздуху на «ковре-самолете», ходили в «сапогах-скороходах», воскрешали убитых, спрыскивая их мертвой и живой водой, в одну ночь строили дворцы, и вообще сказки открывали предомногу просвет в другую жизнь, где существовала и, мечтая о лучшей жизни, действовала какая-то свободная бесстрашная сила»¹.

Некоторые намеки на этот «просвет в другую жизнь», конечно, значительно более слабые, чем в народной сказке, ощущаются и у Диккенса. Невероятность сюжетов Диккенса, их «сказочность» в этом смысле слова, есть залог их внутренней, действительной поэтичности.

Тема Диккенса — человечество XIX века, но художественный метод его взят из прошлого. Подобно сказке, произведения Диккенса лишь намечают противоречия окружающего мира, но разрешение их переносят в область фантастики.

ПОЗДНИЙ ДИККЕНС

«Холодный дом» открывает собою серию проблемных романов Диккенса. Это и есть «поздний Диккенс».

«Давид Копперфильд» в 1851 г. завершает целую эпоху в творчестве Диккенса, стоящую под знаком «романа воспитания» («Bildungsroman»), и является одновременно вершиной этого развития. Здесь Диккенс рассказал не только историю личности, он рассказал и о самом себе, больше, чем когда-либо и с тех пор он в своих произведениях почти перестал говорить о себе.

«Холодный дом» — наиболее характерное из произведений позднего цикла романов Диккенса, и поэтому анализ его может дать представление обо всем периоде в целом.

Героем «Холодного дома» так же, как большинства последующих романов («Тяжелые времена», «Крошка Доррит»), является уже не отдельный человек, не индивидуум в его отношениях с миром, в его росте и развитии, а буржуазное общество в целом. Те разнородные стилевые стихии, которые в раннем творчестве существуют отдельно («готика», «животный эпос» и т. д.), сейчас объединены стремлением к какому-то более высокому синтезу.

Как ни странно, Диккенс сумел извлечь из этой сухой материи максимум поэзии. Этого многие не могли понять,

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи, стр. 630, М., 1937.

и это было главной причиной недооценки «Холодного дома» современниками.

Буржуазная литература приближалась в это время к своему трагическому апогею. Уже появлялись предвестники ее упадка. Уже лучшие ее представители делали последние усилия, чтобы все понять, все увидеть, окончательно познать мир. Скоро литература должна была потерять этот пафос, эту жадность познания. То, что могло быть сделано, было сделано именно сейчас. Бальзак, Гюго, Теккере́й и такие второстепенные писатели, как Сю, развернули грандиозную панораму буржуазной действительности. Диккенс отличается от многих из них тем, что делает это не в цикле произведений, не серийно, как впоследствии Золя (что как будто бы облегчает задачу и в то же время мельчит ее, разбивая на ряд частных), а каждый раз заново и целиком, одним ударом.

Когда мы говорили о Диккенсе времен «Николая Никкльби», мы могли сказать, что основным интересом автора было расставить по своим местам силы, действующие в современном обществе. Эта расстановка была более или менее статичной, а связи между различными пластами общества едва намечались.

В «Холодном доме» автор ставит себе сознательной целью познать внутренний механизм этих связей. Иначе говоря, Диккенс хочет проникнуть в «тайну капиталистического общества».

Удается ли ему это? В одном смысле — несомненно. Он показывает не только всеобщую связанность в цепи взаимоотношений, он намечает и ведущее звено в этой цепи. Мертвые, пассивные пласты «Николая Никкльби» здесь ожили, оказались втянутыми в общее сюжетное движение. Здесь нет уже лежащих вдали от сюжета чисто «жанровых» эпизодов, а если и имеются, то это только временное затишье, вскоре «заиграют» и они (семейная обстановка мистера Бегнета, старая экономка миссис Раунсуэл и т. д.). Поскольку все связано разнообразно переплетающимися сюжетными нитями, все движется и заново перекрещивается, постольку почти не может быть орнаментальных фигур вроде отца Принса Тервидропа, законодателя «хороших манер».

В «Николае Никкльби» сюжетные герои надстраивались над жанрово-описательным фоном, который оставался в неподвижности. Здесь, в «Холодном доме», заиграл и этот фон. Это значит, что для Диккенса оставалось все меньше и меньше отношений и связей, которые были ему непонятны.

Смиранный мистер Снегсби со своей ревнивой воинственной «женушкой» когда-то был бы самостоятельной комической темой в романе. Теперь Снегсби важен не столько тем, что он преследуем своей женой, а тем, что он во время каждой встре-

чи дает оборвышу Джо полкроны, — иначе говоря, он интересен своим человеческим отношением (трусливо человеческим, следует добавить) к маленькому нищему бродяге. Миссис Чезбенд, супруга пастора, «уловителя душ», тоже оказывается не просто опасной женой, одной из многих в обширной галлерее диккенсовских властных супругов, но бывшей воспитательницей главной героини, Эстер. Все увязано в одно целое, ничто не пропадает даром.

В романе несколько центров. Это — как бы малые и большие зеркала, в которых по-разному, в различном преломлении и с разной степенью символики отражается картина человеческой жизни. Некое объединяющее целое, постоянный пейзаж диккенсовских романов — Лондон. В этом Лондоне несколько спектров, куда сходятся все лучи (канцлерский суд, символ и средоточие всех корыстных, стяжательских сторон капитализма, квартала ростовщика и тряпичника Крука, великосветский дом Дедлоков, трущоба «Одинокого Тома» и, наконец, «Холодный дом», объединяющий как бы в одну семью всех положительных героев романа, связанных отношениями чистой, бескорыстной дружбы).

Так же, как в других романах Диккенса, в «Холодном доме» есть два мира: мир лжи и мир правды, мир мрака и света. Но более чем когда-либо Диккенс ставит себе целью разобраться в соотношении этих двух миров и подвести под их противоположность материальную основу социального неравенства. Однозначное и оптимистическое решение этого вопроса, какое имелось в «Пикквикском клубе» (мир добра побеждает именно в силу того, что он — мир добра), это однозначное, тавтологическое решение безвозвратно погибло для Диккенса. «Холодный дом» показывает такие бездны отчаяния и мрака и, в то же время, такую слабость положительных, светлых сил, что в нем не остается места для оптимистического итога.

Добрые герои, оказывающиеся в конце концов у какого-то счастливого финиша, напоминают, скорее, спасшихся от кораблекрушения, чем победителей в борьбе. Мрачный мир наступает единым фронтом, он бесконечно сильнее того, что может противопоставить ему положительная сторона. И поэтому положительная сторона, собственно, и не вступает в борьбу, а лишь стремится оградить себя от посягательств жестокой действительности. Так, мистер Джарндис, видя, какие несчастья приносит судебный процесс всем его активным участникам, всецело устраняется от какого-либо участия в нем. Юный Ричард, оказавшийся, вследствие слабости своего характера, втянутым в роковую тяжбу, находит жалкий и трагический конец. Полубезумная старушка мисс Флайт, постоянно присутствующая на заседаниях суда, и разорившийся фермер Гридли, умирающий в

непосильной борьбе, должны служить предупреждением всем неискушенным. Если в «Николае Никкльби» положительным героям (в первую очередь самому Николаю) еще был присущ какой-то боевой дух, то сейчас от него не осталось и следа. Автор теперь значительно глубже и объективнее изображает существующую действительность, но он меньше верит в возможность ее преодоления или изменения активным путем.

Поэтому и Эстер, и Эйда, и сам Джарндис выходят из борьбы душевно ранеными, разбитыми, потерявшими горячо любимых людей. Очаровательная золотоволосая Эйда похоронила своего Ричарда, она остается юной вдовой с младенцем на руках. Эстер счастлива со своим мужем, но она видела гибель своей матери, она обезображена оспой, и ее счастливый брак построен ценою отказа от Эстер ее покровителя Джарндиса, который навсегда остается одиноким. Они счастливы, но не безмятежным, сказочным счастьем «пикквикистов», и даже не буржуазным благоденствием Николая Никкльби, — они счастливы своим смирением и своей приниженностью и тем, что им удалось вырвать у жестокой действительности хотя бы часть самого для них драгоценного — т. е. друг друга.

Таков итог «семейной» линии романа. Как мы видим, он не слишком оптимистичен. Но Диккенса в данном случае больше чем когда-либо интересуют не люди и их дела, а характер связи между ними, смысл и сущность тех сил, которые ими управляют.

В этом романе Диккенс больше чем когда-либо напоминает Бальзака. Он ищет знания ради самого знания, а не ради какого-либо морального итога. И если ему не удастся ответить на многое, то во всяком случае он умеет поставить основные вопросы.

Когда Диккенс писал свой роман, он думал, что предаст анафеме буржуазное судопроизводство (см. предисловие автора к «Холодному дому»). Это, действительно, достигнуто в романе. Но это лишь незначительная доля того, что действительно удалось автору. Диккенс показал современную ему Англию как страну социальной несправедливости. Это страна, в которой осуществляется «тайна капиталистического общества». «Холодный дом» представляет собой попытку расшифровать эту тайну.

Это — сложная задача, и автор подходит к ней и извне, и изнутри. Пожалуй, не будет большой ошибкой, если мы скажем, что силы добра охарактеризованы автором больше с их субъективной стороны, а силы зла — более объективно. Когда речь идет о Талкингхорне, Дедлоках, Канцлерском суде, ростовщиках, бродягах, полицейских, адвокатах, тогда автор говорит от

имени некоего патетического, но в то же время вполне объективного повествователя (он говорит от имени автора романа). Когда речь идет о Джарндисе, Эстер, Ричарде и Эйде, то есть о положительных героях — о них рассказывает дневник Эстер.

Формальное построение романа, таким образом, довольно сложно: дневник и объективное повествование перебивают друг друга (внешне такое построение напоминает гофманского «Кота Мурра») и создают два аспекта одной и той же действительности. Движение сюжета, между прочим, заключается также и в том, что персонажи одной части в конце концов проникают и в другую часть: леди Дедлок появляется в дневнике Эстер Самерсон, а Эстер Самерсон в повествовании о суде, ростовщиках, адвокатах и т. д. Вообще темой романа Диккенса и является постепенное взаимопроникновение всех частей и элементов действительности — самый процесс этого взаимопроникновения.

Кроме композиционной двойственности — дневник Эстер и повествование в третьем лице — в романе чрезвычайное многообразие сюжетных и проблемных линий.

Тема морального преступления (связь леди Дедлок с капитаном Хоуденом и история их дочери Эстер) переплетается с еще одной темой, более широко захватывающей реальную действительность. Мы говорили о том, что в романе Диккенса существует тема борьбы добра и зла так же, как она представлена в большинстве произведений Диккенса. Но в «Холодном доме», между этими двумя мирами, обычно метафизически противопоставленных друг другу, имеется органическая связь. Люди этих миров связаны, во-первых, узами родства. Леди Дедлок, сначала всецело принадлежащая к великосветскому миру, изображенному самыми мрачными и сатирическими красками, оказывается матерью Эстер, самой положительной героини. «Холодный дом», в котором находят спасение все положительные герои, тысячами нитей связан с окружающей действительностью. Ричард, муж Эйды, сначала также относится к светлым персонажам романа и только впоследствии переходит в разряд безумцев, живущих в постоянно призрачной надежде на счастливое окончание процесса. Мистер Скимпол, отвратительная личность, прикрывающая свое легкомыслие и денежную нечистоплотность наигранной инфантильностью, вхож в дом мистера Джарндиса. Но дело не только в этом. Самое важное, что эти миры не только взаимосвязаны, но что вину за страдания угнетенных классов в романе несут счастливые и обеспеченные. Здесь мы подходим уже к вопросу о социальных противоречиях. «Холодный дом» недаром отличается таким грандиозным размахом: в нем есть все — от нищих пригнобленных до дворцов богачей. Имеется даже фабричный город, прототип «Коктауна» в «Тяжелых временах».

Автор ставит себе целью объединить все это в единой грандиозной картине и дать ответ на вопрос, почему для счастья немногих остальные должны страдать.

С момента, когда леди Дедлок обнаруживает в судебных актах почерк капитана Хоудена, до ее встречи с Эстер Самерсон, своей дочерью — она проходит долгий путь. Это — путь через все социальные миры диккенсовской современности. Мать и дочь находятся как бы в различных странах света, и для того, чтобы им соединиться, необходимо по крайней мере одной из них преодолеть трудные препятствия. Розыски обладателя почерка приводят леди Дедлок к жилищу Крука, откуда недавно было вывезено мертвое тело капитана. Уже поздно — ее возлюбленного нет в живых, и чтобы заглушить укоры совести, ей остается одно — разыскать его могилу. И тогда происходит знаменательная встреча леди Дедлок, величественной и прекрасной светской дамы, с отверженным и несчастным маленьким подметальщиком улиц Джо, единственным другом умершего капитана.

Джо, владеющий только старой метлой, подметает ею, в знак благодарности, крыльцо, на котором ему удалось съесть завтрак, и ступеньки лестницы, ведущей к могиле капитана. Это — единственное, что может дать маленький, жалкий бродяга.

Леди Дедлок, переодетая в платье своей горничной, находит Джо.

Образ Джо — один из самых трогательных образов, созданных Диккенсом.

Вот портрет Джо (данный автором несколько ранее, когда Джо вызван в качестве свидетеля к трупу капитана):

«Имя — Джо. Больше он ничего не знает. Не знает, что у каждого человека есть имя и фамилия. Никогда об этом не слышал. Не знает, что Джо уменьшительное от более длинного имени. Считает и это имя достаточно длинным для себя. Никакого недостатка в нем не находит. Написать его? Нет. Он не может его написать. Отца нет, матери нет, друзей нет. Никогда не ходил в школу. Что такое местожительство? Он знает, что метла есть метла и что лгать нехорошо...»

...«Странное, вероятно, состояние, быть таким, как Джо, — говорит автор. — Шататься по улицам, взирать на непонятные очертания и пребывать в полном неведении смысла этих таинственных знаков, в таком множестве пестреющих над магазинами, на углах улиц, на дверях и на окнах! Видеть, как другие читают, видеть, как другие пишут, видеть, как почтальоны разносят письма, и не иметь ни малейшего представления обо всем этом языке — оставаться по отношению к нему слепым и немым».

И автор окончательно потрясает нас следующим эпизодом: является труппа уличных музыкантов и начинает играть. И рядом стоят Джо и собака гуртовщика («это умное животное»), и оба слушают музыку, — «быть может, с одинаковым по объему чувством удовлетворения».

И в том же мире, где существует этот жалкий одичавший мальчик, существует и прекраснейшая леди Дедлок (о которой сказано, что она — «самая выхоленная лошадь во всей конюшне»), — леди Дедлок, которой скучно и в Париже, и в ее загородном замке в Линконшире, и в городском доме, и на балу, и в театре, и в деревенском парке.

В том, что Джо, которого страдальческая ирония автора приравнила к собаке, и прекрасная «миледи» связаны между собой, что они части одного целого, — проявился гений Диккенса.

И миледи и Джо порождены одними и теми же законами буржуазного общества. Но миледи, продолжая и после посещения роковой могилы носиться по балам, совершенно потеряла облик человеческий, в то время как бродяге Джо нужен лишь маленький толчок для того, чтобы проявилась загнанная в глубь его души человечность.

Но вот мы подошли к основной мысли романа, которая следующим образом сформулирована автором:

«Какая связь между замком в Линконшире, городским домом, Меркурием в пудре и местонахождением Джо, отринутого законом подметальщика улиц, на которого упал слабый луч света, когда он подметал ступеньку кладбища?

Какая связь может существовать между множеством людей в бесчисленных житейских коллизиях, которые странным образом сходятся вместе, несмотря на то, что находятся на противоположных сторонах разделяющей их бездны?

Джо в течение всего дня подметает свой перекресток, не подозревая об этом звене, если здесь вообще есть какое-нибудь звено. Если бы ему задали соответствующий вопрос, он, напрягая все свои умственные силы, коротко ответил бы, что он «не знает ничего». Он знает только, что очищать перекресток от грязи в дурную погоду трудно, а еще труднее жить этим трудом. Никто не учил его, — он сам додумался до этого».

Какова связь между «миледи» и Джо — вот основной вопрос автора. Почему один из них должен купаться в грязи, а другая — утопать в роскоши? Почему «миледи» живет в роскошном доме-дворце, а Джо влачит свои дни в гибельном убежище под названием «Одинокий Том», где разваливающиеся дома наполнены отвратительными существами, давно уже потерявшими облик человеческий. Почему Джо должен умереть, как собака, а «миледи»?.. По произволу автора и «миледи» умирает точно так же, как должен был умереть Джо, но это уже воля автора — вопрос остается вопросом. И почему «миледи» (если бы все шло своим естественным путем, не нарушенным авторским произволом), — почему «миледи» должна была бы все выше возноситься по лестнице почестей, а Джо — падать все ниже и ниже?

Вопросы, которые задает Диккенс в своем романе, чрезвычайно актуальны для Англии его времени. Они стоят на повестке дня парламентских дебатов, о них пишут на столбцах газет и

говорят в произведениях так называемой «сенсационной литературы», но с ними ничего не могут поделать.

Изображая Джо и труппу «Одинокого Тома», Диккенс ничего не преувеличил. Из «Положения рабочего класса в Англии» и других работ Маркса и Энгельса мы знаем о потрясающем положении английского пролетариата в середине XIX в.; когда Англия не вышла еще из своего «юношеского возраста капиталистической эксплуатации»¹.

Заслуга Диккенса в том, что он ясно отдает себе отчет и очень красочно показывает, насколько беспредельны и безрезультатны попытки буржуазного правительства и буржуазного общества в целом устранить «мирным» путем все открывшееся зло.

«Много бурных речей было произнесено в парламенте и вне его относительно «Тома», и много было яростных споров о том, каким способом вывести «Тома» на путь истины: будет ли он направлен на правый путь констеблями, приходскими сторожами, колокольным звоном, силой цифр, верными принципами вкуса, официальной церковью, протестантской церковью; предложить ли ему принять участие в хитроумной полемике или поставить его дробить камень?

Посреди всей этой пыли и шума совершенно ясно только одно, а именно, что «Том» может, или должен быть, или станет предметом внимания для чьей-то теории, но никак не практической деятельности. И, пока длятся эти обнадеживающие разговоры, «Том» идет своим прямым путем к гибели, со свойственной ему отчаянностью».

И так же, как парламент не может ничего поделать, так и различного рода буржуазные благотворители и благотворительницы занимаются только тратой денег, времени и бумаги.

Такие карикатурные фигуры, как миссис Джелиби, погрязшая в переписке с туземцами Барибула Гоа, или миссис Пардигл, помешанная на благотворительности, принадлежат к лучшим сатирическим созданиям романа.

Когда Диккенс сталкивает этих буржуазных болтушек с настоящими представителями рабочего класса, он вскрывает всю несостоятельность и смехотворность (в лучшем случае), а иногда и просто грубую бесчеловечность их затей. Такова сцена появления миссис Пардигл в сопровождении ее пяти благотворительно настроенных отпрысков, Эстер и Эйды в лачуге деревенского кирпичника. Они приходят в момент, очень тяжелый для семьи кирпичника, когда жена его держит на руках только что умершего ребенка. Но такие «мелочи» не смущают ретивую даму. В ответ на угрюмое молчание бедняков она набрасывается на них с неослабеваемой энергией.

— «Вы не утомите меня, добрые люди, — сказала миссис Пардигл... — Я наслаждаюсь трудной работой, и чем больше вы загрязните мою работу, тем мне приятнее».

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XVI, ч. I, стр. 253.

— Тогда облегчим ей работу! — проворчал мужчина на полу. — Я хочу, чтобы она скорее была окончена. Я хочу, чтобы прекратились эти вторжения в мой дом. Я хочу, чтобы меня перестали вытаскивать, как барсука. Вы пришли, по обыкновению, вынюхивать и выспрашивать... Отлично. Вам незачем стараться. Я избавлю вас от хлопот. Стирает моя дочь? Да, стирает. Посмотрите на воду. Понюхайте ее! Это то, что мы пьем. Как вам это нравится и что бы вы сказали о джине вместо этого? Помещение у меня грязное? Да, грязное... понятно, грязное и, понятно, нездоровое. И у нас было пятеро грязных и нездоровых детей, и они все умерли младенцами. Тем лучше для них, да и для нас. Читал ли я книжечку, которую вы оставили? Нет, я не читал книжечки, которую вы оставили. Здесь никто не умеет читать; а если бы кто-нибудь и умел, мне она не нужна. Эта книжка подходит для младенцев, а я не младенец. Если вы оставите мне куклу, так я и ее должен нянчить? Как я вел себя? Ну, что же, три дня я шил; и шил бы четыре, если бы были деньги. Я не подумал пойти в церковь? Нет, я не подумал пойти в церковь. А если бы и подумал, никто меня там не ждет. И кто подбил глаз у моей жены? Что же, я подбил: и если она скажет, что не я, — то совет!»

Для литературы времени Диккенса должно было показаться чрезвычайно необычным, что автор в уста пролетария вложил слова, полные чувства собственного достоинства. В этом высокая заслуга Диккенса, хотя, правда, не всегда ему удавалось удержаться на этой, однажды завоеванной, принципиальной высоте (вспомним «Тяжелые времена»).

В «Положении рабочего класса в Англии» Энгельс писал:

«Что же удивительного, если рабочие, с которыми обращаются как скотом, или на самом деле становятся скотом, или же сохраняют сознание и чувство своего человеческого достоинства только при помощи самой пламенной ненависти, непрерывного внутреннего возмущения против власти имущей буржуазии. Они остаются людьми, лишь пока они исполнены гнева против господствующего класса; они становятся скотом, как только безропотно подставляют шею под ярмо и в условиях подъяремной жизни пытаются устроить свою жизнь, совершенно не думая о свержении самого ярма»¹.

В только что приведенном эпизоде Диккенс проявил себя как реалист, открывающий зачатки классового самосознания и классовой гордости в английском рабочем. Правда, Диккенс не знает, как помочь этому рабочему и не предлагает никакого выхода. Но он честно сознается в своем незнании. Мнение Эстер, которое она высказывает, покидая дом кирпичника, в данном случае выражает собственное мнение автора.

«Эйда и я, мы чувствовали себя очень неловко. Нам казалось, что мы насильно ворвались сюда, и нам здесь совсем не место, и обе думали, что миссис Пардигл вовсе не следовало бы так механически набрасываться на людей... Мы обе болезненно чувствовали, что между нами и этими людьми была железная преграда, устранить которую наш новый друг не мог. Кто и как мог ее устранить, мы не знали; но только не она. И то, что она читала и говорила, казалось нам, было неудачно выбрано для этих слуша-

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. III, стр. 406.

телей, даже если бы это преподносилось со всею возможной скромностью и со всем возможным тактом. Что касается книжечки, о которой упоминал человек, лежавший на полу, то с нею мы познакомились позже; а мистер Джарндис выразил сомнение, чтобы ее мог прочесть Робинзон Крузо, даже если бы на его пустынном острове не было никаких других книг».

Прямо и открыто заявить о своем незнании, о своем неумении приступить к разрешению рабочего вопроса, как это сделал Диккенс, было значительно честнее и благороднее, чем пытаться следовать разнообразным буржуазным рецептам «спасения» рабочего класса.

Во всяком случае, в этом и в других эпизодах «Холодного дома» автор начисто отверг эти рецепты и показал, что ими нельзя помочь ни рабочим, ни бездомному и нищему населению «Одинокого Тома».

И это было глубоко верно. Ибо дело шло не о какой-либо одной «язве» капитализма, более или менее легко исправимой, как думали буржуазные реформаторы; дело шло об одном из главнейших условий его существования.

Двадцать третья глава «Капитала» Маркса («Всеобщий закон капиталистического накопления») в большей своей части посвящена разрешению этого вопроса.

Впервые в истории науки об экономических законах буржуазного общества Маркс показал, что неуклонное обнищание пролетарских масс, неудержимое и постоянное падение их жизненного уровня, есть одно из следствий «железного и абсолютного закона капиталистического накопления» и что постоянное наличие колоссальной, все возрастающей резервной армии труда, более или менее близкой к пауперизму, есть не только следствие, но и одно из существеннейших условий капиталистического хозяйства.

Маркс писал:

«Чем больше общественное богатство, функционирующий капитал, размеры и энергия его возрастания, а следовательно, чем больше абсолютная величина пролетариата и производительная сила его труда, тем больше промышленная резервная армия. Свободная рабочая сила развивается вследствие тех же причин, как и сила расширения капитала. Следовательно, относительная величина промышленной резервной армии возрастает вместе с возрастанием сил богатства. Но чем больше эта резервная армия по сравнению с активной рабочей армией, тем обширнее постоянное перенаселение, нищета которого обратно пропорциональна мукам его труда. Наконец, чем больше нищенские слои рабочего класса и промышленная резервная армия, тем больше официальный пауперизм. Это — абсолютный, всеобщий закон капиталистического накопления...¹

В буржуазной политической экономии, правда, существовали догадки относительно органической связи между возраста-

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 708.

нием богатства на одном полюсе и бедности—на другом. Маркс ссылается на венецианского монаха Ортеса, на английского попа Таунсенда, на ученика Сисмонди Шербюлье, возвеличивающих бедность как необходимое условие богатства, и цитирует выражение Дестюта де Траси, «холодного буржуазного доктринера», который сказал: «Бедные нации суть те, где народу хорошо живет, а богатые нации суть те, где народ обыкновенно беден»¹.

Однако обобщение всех этих положений и догадок в качестве всеобщего закона капиталистического накопления продолжало до Маркса оставаться тайной.

Оставалось оно тайной и для Диккенса. Но в реальной действительности существовали такие явления, которые, будучи всего только следствиями действия этого закона, очень легко познавались и даже сами собой бросались в глаза. Они были «handgreiflich» — сами собой очевидны, конкретно осязаемы. На них-то и концентрировало свое внимание общественное мнение, от них-то и отталкивались оппозиционные писатели вроде Диккенса. Вот что об этих явлениях пишет Маркс:

«Только понимание экономических законов раскрывает внутреннюю связь между муками голода наиболее трудолюбивых слоев рабочих и грубой или утонченной расточительностью богатых, основанной на капиталистическом накоплении. Совершенно иначе с жилищными условиями. Здесь всякий беспристрастный наблюдатель видит, что чем обширнее централизация средств производства, тем больше соответствующее скопление рабочих на одной и той же площади, и что, следовательно, чем быстрее капиталистическое накопление, тем хуже состояние жилищ рабочих. Сопровождающие прогресс богатства «усовершенствования» (improvements) городов посредством сноса плохо застроенных кварталов, путем возведения дворцов для банков и универсальных магазинов и т. д., посредством проложения улиц для деловых сношений и для роскошных экипажей, проведения городских железных дорог и т. д. быстро вытесняют бедноту все в худшие и худшие, все в более переполненные трущобы.. Антагонистический характер капиталистического накопления, а следовательно, и отношений капиталистической собственности вообще, здесь до такой степени очевиден, что даже английские официальные отчеты по этому предмету переполнены еретическими нападениями на «собственность и ее права»².

Диккенс идет, действительно, по тому пути, который описан Марксом. Он начинает с наиболее очевидных фактов. Условия существования бедняги Джо и других обитателей «Одинокого Тома», быт семьи кирпичника и вообще все ужасы жизни лондонской бедноты описаны с полной правдивостью.

Но Диккенс все же не останавливается на этом, и здесь еще раз сказывается различие между ранним и более зрелым периодом его творчества. В «Очерках Боза» и романах раннего периода бытоописательная стихия самодовлела и могла не уча-

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 712.

² Там же, стр. 721—722.

ствовать в сюжете. Описание ужасов «Одинокого Тома» могло бы остаться там простым описанием, не связанным с целым. В «Холодном доме» эмпирические описания не остаются только эмпирическими описаниями. Кошмарные жилищные условия бедняков Лондона не являются только более или менее существенным орнаментом романа о современной жизни. Они входят в сюжет. Они показаны как закономерность. Положение мальчика Джо и его противопоставленность «миледи» являются существенными моментами сюжетной конструкции. Это — не случайная встреча. «Так должно было быть» — вспомним риторические вопросы автора о «связи» между этими двумя персонажами.

Однако эта связь показана мистически, как тайна, которая, в сущности, так и остается тайной до конца. Какие-то таинственные силы наталкивают «миледи» на след Джо, эти же самые силы сталкивают впоследствии Джо с Эстер, дочерью «миледи», и, наконец, с мужем Эстер, доктором Удкортом. Джо является орудием в руках судьбы — через него осуществляется роковое искупление «греха родителей» (Эстер чуть не умирает от оспы, которую Джо занес в дом, и остается навсегда обезображенной).

Закон, который в науке может быть сформулирован немногими четкими словами, в романе остается тайной, вопросом, загадкой на всем его протяжении. Он присутствует как тайна, но он все-таки присутствует. Научный закон показывает, что при капитализме богатство и бедность — лишь две стороны, неразрывно связанные вместе, одного и того же процесса развития материального производства. Роман же говорит: богатство и бедность, олицетворенные в таких-то людях, суть звенья одной и той же цепи, между ними существует некая неразрывная связь. Но какая связь? Этим знаком вопроса и ограничивается роман. И этот знак вопроса, тянущийся через все произведение, в процессе своего художественного воплощения становится и своего рода ответом, мистическим, а именно: между Джо и леди Дедлок оказывается какая-то непонятная, таинственная, как бы сверхъестественная связь. Джо — случайный, непонятный странник на этой земле, гость, которому нигде нет пристанища и которому всякий скажет: «Проходи». «Миледи», гонимая сознанием своей вины, — тоже одинокая странница, кончающая свою жизнь в рубище и с посохом в руке. И в замке у «миледи» бродит привидение — тоже странница, появляющаяся на террасе дома в самые роковые для семьи времена. Это и есть мистика. В этой связи понятно и привидение, и дьявольская фигура адвоката Талкингхорна, проникающего в тайну леди Дедлок, и многие другие осколки готической поэтики в «Холодном доме».

Но роман идет дальше. Опять-таки, он проходит мимо непознанного закона, перескакивает через него и создает свои собственные выводы — нравственного порядка. Обойдя закон, он прямо переходит к возмездию. Он действует сокращенным путем — он не ждет, пока объективная действительность подготовит все реальные возможности для возмездия. Сделав свой нравственный вывод, признав существующий порядок вещей абсолютно несправедливым, роман в своем сюжетном движении и завершении выходит за рамки действительности. Он показывает, как подметальщик улиц Джо отомщен. Для этого не нужно ждать социальной революции. Джо болен, но он заражает Эстер. Джо погибает, но он гибнет, окруженный друзьями, которых, наконец, обрел, а леди Дедлок умирает от голода и усталости на могиле своего возлюбленного, на кладбище для бедняков.

То, что статистика регистрирует как обыденное явление, как следствие скученности рабочего населения, — распространение эпидемии не только среди пролетариата, но и среди буржуазных классов, — это же самое явление из эмпирического факта возвышено здесь до события символического значения.

То, о чем у Маркса сказано следующими словами:

«Зло так распространяется с развитием промышленности, накоплением капитала, ростом и «украшением» городов, что один страх заразных болезней, не дающих пощады и «чистой публике», с 1847 по 1864 г. вызвал не менее 10 санитарно-полицейских парламентских актов, а перепуганная буржуазия некоторых городов, как Ливерпуль, Глазго и т. д., вмешалась в эту область через свои муниципалитеты»¹.

или у Энгельса следующими:

«Все время повторяющиеся эпидемии холеры, тифа, оспы и пр. показали английскому буржуа, что он должен безотлагательно приступить к оздоровлению своих городов, если он не хочет вместе с семьей пасть жертвой этих эпидемий»².

— об этом же самом у Диккенса сказано совсем по-другому:

«Но он («Одинокий Том». — Т. С.) мстит за себя. Даже ветры, его посланцы, — и они служат ему в эти темные часы. Нет ни одной капли испорченной крови «Тома», которая не несла бы куда-нибудь заразу и порчу. В эту самую ночь она оквернит самую избранную кровь (в которой химический анализ найдет неподдельное благородство) какого-нибудь нормандского дома, и его светлость не будет в состоянии сказать «нет» такому бесславному соединению. Нет ни одного атома прязи «Тома», ни одного кубического дюйма тлетворного газа, которым он дышит, нет бесстыдства и разврата, нет невежества, нет порочности, нет трубой животности, которые не взяли бы своего в любом общественном слое, — не проникли бы в плоть надменнейших из надменных и высокопоставленнейших из высокопоставленных. Поистине заразой, грабежом, развратом «Том» мстит за себя».

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 722.

² Там же, т. XVI, ч. I, стр. 252.

Диккенс поднимает до символического значения обыденный эмпирический факт. Обойдя закон (действительный экономический закон буржуазного общества), он строит свою сюжетную линию в новом направлении, на основании боковых, второстепенных фактов. Автор хочет отомстить за Джо. И так как Джо сам не может отомстить за себя, то за него мстит его несчастье, которое распространяется и на других. Таков путь этого художественного произведения. Обходя самые непреодолимые трудности современности, оно строит свои выводы на мечте о некоем далеком будущем, когда бедняки сумеют отомстить за себя. А пока этого нет, за них мстит их жалкое, голодное, полуживотное состояние. Доведя пролетариат до степени полного рабства и отчаяния, буржуазия в этом отношении идет даже дальше, чем ей это субъективно казалось бы возможным. Это очень хорошо показывает Диккенс, когда изображает буржуазных адвокатов, в недоумении остающихся перед Джо: им нужны его показания, а он, увы, находится на той ступени развития, когда неммыслимо давать какие-либо показания, когда неммыслимо делать и понимать что бы то ни было. И Джо, стоящий перед ними в своей беспомощности, служит лучшей аттестацией полнейшей несостоятельности своих руководителей, буржуазных «пастырей» человечества.

«Рабочий становится нищим, и нищета развивается еще быстрее, чем население и богатство. Все более делается очевидным, что буржуазия неспособна оставаться господствующим классом и возводить условия своего существования в норму, регулирующую весь общественный строй. Она неспособна к господству, потому что она не может обеспечить своему рабу даже его рабское существование, потому что она вынуждена довести его до такого состояния, в котором она должна кормить его, вместо того, чтобы существовать на его счет»¹.

Используя факты, говорящие о наглядной стороне капитализма, Диккенс все же делает из них правильные выводы: настанет день, когда угнетенные отомстят за себя. Но в своем романе автор не желает ждать этого далекого дня. Мальчик Джо отомстит своим обидчикам (всем своим обидчикам, всему обидевшему его свету) уже в «сегодняшнем дне» диккенсовского романа. Отсюда и символическая, почти что мистическая развязка истории Джо.

Вспомним еще раз то, что Горький писал о сказке:

«Я думаю, что именно фантазия, «выдумка» создала и воспитала тоже одно из удивительных качеств человека — интуицию, то есть «домысел», который приходит на помощь исследователю природы в тот момент, когда его мысль, измеряя, считая, останавливается перед измеренным и сосчитанным, не в силах связать свои наблюдения, сделать из них точный практи-

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. V, стр. 494.

ческий вывод. Тогда на помощь исследователю является домысел: «А может быть это вот так?» И, дополняя разорвавшуюся цепь своих наблюдений звеном условного допущения, ученый создает «гипотезу», которая или оправдывается дальнейшим изучением фактов — и тогда мы получаем строго-научную теорию, или же факты, опыты опровергают гипотезу.

В художественной литературе фантазия, выдумка, интуиция также играют решающую роль. Мало наблюдать, изучать, знать, необходимо еще и «выдумывать», создавать¹.

Мечты Диккенса о возмездии, которое богачи понесут со стороны бедняков, были той «гипотезой», которую Диккенс показал в своем романе.

* * *

После проблемных романов пятидесятых годов («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит») творчество Диккенса принимает новое направление. Линия криминального романа, уже ранее представленная в его творчестве, теперь одерживает верх над другими тенденциями, приводя, в своем естественном развитии, к детективному роману (неоконченный роман Диккенса «Тайна Эдвина Друда»).

Здесь уже не раскрытие законов развития общества, а разгадка «тайны» отдельного уголовного «факта» становится движущей пружиной сюжета. Однако эта новая тенденция в творчестве Диккенса не успела достигнуть полного развития. Для нас Диккенс остается автором больших социальных романов, с героической правдивостью и глубиной изобразивший реальное состояние общества своего времени.

¹ М. Горький. О сказках (предисловие к «Книге тысячи и одной ночи», «Academia», т. I, стр. IX—X, 1929).

ЕВ_1941_AKS_165