

*Т. К. Мечеслов*

**СЕРИЯ  
ИСКУССТВО**

*Путь  
Москва*







Москва • "Радуга"

1982



Перевод с английского *Н. Трауберг*  
Предисловие и комментарии *К. Атаровой*  
Редактор *М. Тугушева*

Английский писатель Г. К. Честертон был не только популярным писателем, но и замечательным литературным критиком. Особенной его любовью пользовался Диккенс, которому он посвятил несколько работ. Самая интересная – та, что предлагается советскому читателю. Прекрасно написанная книга состоит из двенадцати глав, рассказывающих о Диккенсе и его эпохе, его жизни и творчестве, его блестящем даре воображения. Книга Честертонна безусловно углубляет представление о писателе-гуманисте и подлинном демократе. Книга рекомендуется широкому кругу читателей.

Редакция литературоведения, искусствознания и лингвистики

© Перевод на русский язык, предисловие, комментарии  
"Радуга", 1982

Ч  $\frac{70202-018}{030(01) - 82}$  без объявления

4603000000

## АВТОР И ЕГО ГЕРОЙ

Андре Моруа сказал про эту книгу, что перед ним одна из лучших когда-либо написанных биографий, и прежде всего потому, что это вовсе не биография.

Утверждение парадоксальное, но верное. В книге Честертона не найдем мы первооснову любой биографии — костяк дат и событий, на который опирается повествование. Книга эта — не плод анализа ученого, а восторженная дань почитателя. Автором движет не стремление развинтить на составные части предмет исследования и с лупой в руках разглядеть механизм, — стремление, которое подчас приводит к неудаче при собирании расчлененного воедино. Перед нами попытка силой любви и интуиции постичь суть явления во всей его целостной гармоничности.

Трудно назвать литературный жанр, которого Гилберт Кит Честертон — или Г.К.Ч., как называли его современники, — не коснулся бы в своем творчестве: романы и рассказы, стихи-шутки для детей и баллады в духе неоромантизма, пьесы и пародии, литературные биографии и размышления на философские и религиозные темы... Однако в сознании читателей-современников он был прежде всего, нет, не создателем рассказов о патере Брауне, герое, соперничавшем в известности с Шерлоком Холмсом, а публицистом, бессменным коррес-

пондентом таких популярных изданий, как "Дейли ньюс", "Иллюстрейтед Лондон ньюс" и других, великолепным полемистом, ведущим диспуты в лекционной аудитории, на газетной полосе либо в эфире, дебатирующим вопросы литературы, политики, морали с такими выдающимися оппонентами, как Бернард Шоу, Г. Уэллс, Редьярд Киплинг.

При жизни Честертон опубликовал более двадцати сборников эссе, составленных из его выступлений в периодической печати. Однако его газетные и журнальные публикации были столь многочисленны (в одном только "Иллюстрейтед Лондон ньюс" им было опубликовано более 1600 эссе и заметок), что и после смерти писателя появляются все новые и новые сборники его литературно-критических статей и рецензий.

Именно в эссе наиболее полно и последовательно выразилась творческая индивидуальность Честертона, его удивительная способность опрокидывать общепринятые, но часто неверные мнения. Почти все остальные жанры, в которых пробовал себя писатель, несут обязательный налет эссеизма, публицистичности замысла. И литературные биографии Честертон по духу своему — тоже эссе.

Пробой пера в жанре биографии стала для Честертон книга о Роберте Браунинге, написанная по заказу фирмы Макмиллан для серии "Писатели Англии". Позднее сам автор так охарактеризовал ее: "Книга о любви, свободе и поэзии, о моих собственных (весьма тогда неразвитых) взглядах на бога и религию и самые разные мои теории об оптимизме и пессимизме и о путях спасения мира; книга, в которой имя Браунинга местами вкраплено, я бы сказал, с большим искусством или по крайней мере встречается с пристойной случаю регулярностью. В книге очень мало биографических фактов, но и те, что есть, почти все неверны; но кое-что в этой книге все-таки есть, хотя боюсь, что в ней больше моего собственного мальчишества, чем биографии Браунинга".

В той или иной степени это признание применимо и к другим литературным биографиям Честертона. Для них характерен неожиданный, субъективный, подчас парадоксальный авторский взгляд на предмет и обязательно — в свете Концепции, в контексте "всего мироздания". Отсутствие строгого плана, обилие рассуждений *à propos*, частые повторы мысли, неточности в изложении фактов мало смущали Честертона. "Правда детали" приносилась в жертву "правде атмосферы". Когда кто-то обратил внимание Честертона на то, что в его знаменитой "Балладе о белом коне" левый фланг датчан атакует левый фланг войска короля Альфреда, писатель призадумался, потом разразился смехом, но так и не исправил ошибку.

Издатели порой приходили в отчаяние от количества допущенных им небрежностей при цитировании — он даже приписал Браунингу целую стихотворную строку собственного сочинения. А Честертон невозмутимо утверждал, что не променяет свое глубинное знание поэзии на "противоестественную" выверенность строк: "Я цитирую на память — и по склонности натуры, и из принципа. Для того и существует литература, она должна быть куском меня самого".

Честертон написал много биографий — Браунинга и Дж. Уоттса, Чосера и Блейка, Стивенсона и Бернарда Шоу... Однако нельзя сказать, что творчество каждого из них было "куском" самого Честертона. А при его субъективном методе создания биографии только "слияние" с предметом исследования и могло быть залогом успеха. Творческими неудачами стали "Блейк" и "Чосер"; творческими победами — монография о писателях-викторианцах и особенно книга о Диккенсе.

Почему же именно Диккенс оказался так близок Честертону? Точек соприкосновения много — и если не внешнего порядка, то сокровенных, глубинных.

Небольшого роста, подвижный, неутомимый, кричаще одетый Диккенс и массивный, неповоротливый, флегматичный гигант Честертон, задрапированный в широкий не по моде плащ, были во многом родственными натурами — доброжелательными и щедрыми, феноменально работоспособными и неусидчивыми, влюбленными в жизнь и легко ранимыми. Оба традиционалисты и патриоты, оба в какой-то мере актеры в душе, одержимые любовью к театру марионеток, к театральной условности.

Но главное, Диккенс был своего рода нравственно-идеологическим эталоном для Честертона. Строгая и последовательная (хотя и весьма нереалистичная) концепция мира проступает во всех произведениях Честертона, будь то детективные рассказы, утопические романы-фантазии или критические эссе. Обличая современный ему самодовольный буржуазный прагматизм, не приемля и реакцию на него — эстетский декаданс конца века, не разделяя и социалистической программы переустройства мира, Честертон с непоколебимым, хотя и наивным оптимизмом лелеял мечту о возрождении патриархальных отношений "доброй старой Англии", выдвигал план "разукрупнения промышленности и децентрализации государства". Однако при всей антиисторичности предложенных им социальных реформ в основе их была вера в "обыкновенного человека", убежденность в бесконечной ценности человеческой личности. Вот этот-то своеобразный демократизм и тяга к корням, к устоям влекли Честертона к Диккенсу, который, "словно памятник герою, напоминает нам, что получается, когда у писателя общие с народом вкусы". Именно в Диккенсе видит он "безграничное, древнее веселье и доверие к людям", распознает здоровые традиции карнавалльно-смеховой культуры, делающие его истинно народным писателем.

Но здесь, пожалуй, предвзятая Концепция чрезмерно увлекает Честертона. В своем стремлении выявить

народную сущность Диккенса Честертон иногда слишком акцентирует "вневременные", "фольклорные" основы его творчества, рассматривает писателя как "великого мифотворца". В то же время — и в какой-то мере противореча себе — Честертон отмечает действенный гуманизм Диккенса, приветствует либеральные реформы, проведением которых в жизнь англичане обязаны великому романисту, а тем самым признает и социальную злободневность и плодотворность творчества Диккенса.

Честертон прославляет Диккенса в тот период, когда ведущая литературная тенденция стала грешить академическим снобизмом, когда сама популярность среди широкого круга читателей, сама общедоступность и демократизм писательского слова, по мнению снобов, нуждались в оправдании и не заслуживали одобрения критики. То была переходная эпоха, слом веков, время попыток пересмотреть старые формы искусства, момент зарождения новых школ и поиска новых принципов отражения действительности. В полемическом стремлении сбросить прошлое "с корабля современности" не мог не пострадать и Диккенс — центральная фигура викторианской Англии. Процесс критического переосмысления творчества Диккенса начался еще в прошлом столетии. Так, Генри Джеймс, стоящий у истоков психологического романа XX века, один из ведущих представителей той "мелочной, дотошной, аналитической эпохи", как называл ее Честертон, упрекал Диккенса в "ограниченности" реализма, в неправдоподобии, карикатурной гротескности его героев: "Было бы оскорблением человеческой природе поместить Диккенса среди величайших писателей. Он создал всего лишь типажи... Он ничего не прибавил к нашему знанию человеческого характера..."

Честертон с пылом выступает против подобных прочтений; в его биографии Диккенс осмыслен в историческом контексте породившей его эпохи. Книга открыва-

ется восторженным панегириком Французской революции, в отсветах которой только и мог родиться могучий диккенсовский талант: "Дух тех времен был духом революции, а главной мыслью — мысль о равенстве... Признайте, что все равны, — и тут же появятся великие".

Отстаивает Честертон величие Диккенса и в полемике с символистами, которым был противопоставлен безудержный диккенсовский оптимизм: те, кто ценил мрачные фантазии Метерлинка, не поняли исполненных комизма гротесков Диккенса, а ведь "только на гротеске, — утверждает Честертон, — может устоять философия радости".

В полемике с оппонентами Честертон подбирает ключ к интерпретации всего творчества Диккенса: не искать в нем "жизнеподобия", то есть фактографической достоверности, эмпиризма психологических наблюдений — всего того, что Честертон, следуя англоязычной традиции, именует "реализмом"<sup>1</sup>, — а разглядеть за преувеличением, гротеском и условностью глубинную правду образа, правду великого искусства. "Не то искусство похоже на жизнь, которое ее копирует — ведь сама она не копирует ничего... Книги его — как жизнь, потому что, как и жизнь, они считаются только с собой и весело идут своим путем..."

В книге Честертон творчество Диккенса предстает как единый уютный мир, более реальный, чем повседневная действительность. Автор не анализирует романы как отдельные произведения искусства. "Нет романов "Николас Никльби" и "Наш общий друг". Есть сгустки текучего, сложного вещества по имени Диккенс, и в

<sup>1</sup> Содержание, которое вкладывает англоязычная критика в понятие "реализм", значительно отличается от принятого в русском и советском литературоведении. Согласно большинству англоязычных словарей литературоведческих терминов, под "реализмом" подразумевается стремление к буквальному копированию действительности; при этом "реализм" часто выступает как синоним "натурализма".

каждом сгустке непременно окажется и превосходное, и очень скверное... "Лавка древностей" слабее "Коперфилда", но Свивеллер не слабее Микобера. Каждый из этих великолепных персонажей может встретиться где угодно. Почему бы Сэму Уэллеру не забрести в "Никльби"? Почему бы майору Бегстоку со свойственной ему напористостью не перемахнуть из "Домби и сына" прямо в "Чезлвита"?"

Перед читателем проходят вереницей знакомые и любимые с детства диккенсовские персонажи. Но со многими мы знакомимся заново. Честертон открывает нам боговдохновенную глупость Тутса и трогательный героизм Сьюзен Нипер, фальшь в метаморфозе Микобера и обаяние в злодействах Квилпа...

Хотя все люди равно трагичны, но они и равно комичны, отмечает Честертон. Эта демократическая стихия смеха, как нигде еще в английской литературе, воплотилась в творчестве Диккенса.

И перед нами предстает не только народный, но и глубоко национальный художник, который "творил всеобщее, какое мог создать только англичанин". "Бессознательная связь Диккенса с Англией... была такой же крепкой, как его бессознательная связь с прошлым... Ему казалось, что он защищает красоты и заслуги других стран перед нашим чванством. На самом деле он защищал старую, истинную Англию от той сравнительно общеевропейской страны, в которой мы теперь живем". Такой же рьяный патриотизм был свойствен и молодому Честертону, считавшему англо-бурскую войну позором для своей родины.

Честертон писал о молодом обаянии ранних романов Диккенса и сетовал, что с годами писатель стал стремиться к "правдоподобию", совершенствуя при этом свое мастерство, но утрачивая неповторимую причудливость и жизнерадостность своего творческого облика. Быть может, такое парадоксальное отношение к зрелому Диккенсу можно объяснить тем, что для Честерто-

на Диккенс прежде всего создатель галереи незабываемых комических персонажей. Злодеи его ранних романов так же неотразимы в своей причудливой театральности, как и их антагонисты. Восхищаясь материализацией зла в этих произведениях Диккенса, Честертон, однако, остается холоден к гораздо более впечатляющему, хотя и не персонифицированному социальному злу, воплощенному позднее в грандиозных образах-символах Канцлерского суда в "Холодном доме" или Министерства Волокиты в "Крошке Доррит". "Углубление социального опыта", сбалансированность композиции, продуманность деталей в зрелых романах Диккенса — все это Честертон признает, но всему упрямо предпочитает "рыхлость Пиквика". Эволюцию Диккенса Честертон трактует на свой лад — опять его собственная Концепция мешает автору оценить по достоинству произведения 50-х годов — вершину социально-критического мастерства писателя.

Эволюция не минует и самого Честертона. Со временем ему суждено будет усомниться в своих юношеских идеалах, поколебаться в наивном оптимизме, осознать утопичность своих социальных прогнозов; веру в возможность земного рая сменит вера в потустороннее воздаяние... Но книга о Диккенсе написана молодым автором, которого, как и молодого Диккенса, переполняет радость жизни, который откровенно наслаждается искрометной игрой парадоксов и легкостью пера, а главное, который "верит, что славный мир, созданный Диккенсовой волей, еще вернется к нам, ибо он сродни таким насущным реальностям, как утро или весна".

Честертон утверждает, что созданный им портрет — "лишь набросок, а не картина", но ведь нередко бывает, что набросок, эскиз, этюд свежее и выразительнее тщательно завершенного полотна. В самой эскизности заложен огромный творческий импульс. Вот почему эта книга как бы приглашает и исследователей, и просто

читателей снова задуматься о творчестве Диккенса, опять открыть для себя уже знакомый и, казалось бы, изученный мир. Вот почему эта книга стала одним из самых талантливых произведений необъятной диккенсианы.

*К. Н. Атарова*



## ДИККЕНС И ЕГО ЭПОХА

Многие наши затруднения — и в религии, и в других сферах — возникают потому, что мы путаем слова "неясный" и "неопределимый". Когда тот или иной духовный факт называют неопределимым, нам сразу же представляется что-то туманное, расплывчатое, вроде облака. Но мы грешим здесь даже против здравого смысла. То, что нельзя определить, — первоначально, первично. Наши руки и ноги, наши плоски и ложки — вот что неопределимо. Неопределимо неоспоримое. Наш сосед неопределим, потому что он слишком реален. Для некоторых духовные факты столь же грозно и ощутимо близки, и бог для них — неопределим, потому что слишком реален.

Но есть еще одна разновидность неопределимого. Существуют выражения, которые все употребляют и никто не может объяснить. Мудрый примет их почтительно, как примет он страсть или мрак. Придиры и спорщики потребуют, чтобы он выразил свою мысль яснее, но, будучи мудрым, он откажется наотрез. Первое, необъяснимое выражение и есть самое важное. Его не определишь, значит, и не заменишь. Если кто-нибудь то и дело говорит "вульгарно" или "здорово", не думайте, что слово это бессмысленно, если он не может объяснить его смысла. Если бы он мог объяснить его другими словами, он бы их употребил. Когда Боевой Петух, тонкий мыслитель, твердил Тутсу: "Это низость! Это просто ни-

зость!”, он выражался как нельзя более мудро. Что еще мог он сказать? Нет слова для низости, кроме слова ”низость”. Надо опуститься очень низко, чтобы ее определить. Именно потому, что слово неопределимо, оно и есть единственно нужное.

В журналах и в разговорах мелькают стертые, но не пустые фразы: ”Почему перевелись великие люди? Почему у нас нет Теккерея, Карлейля или Диккенса?” Фразы эти примелькались, они кажутся спорными, но не надо от них отмахиваться. Слово ”великий” что-то значит, судя хотя бы по тому, как инстинктивно и решительно мы применяем его к одним, а не к другим. Особенно же решительно мы применяем его к четырем-пяти викторианцам, и прежде всего — к Диккенсу. Это слово что-то означает. Диккенс был тем, что оно означает. Даже несчастные и невеселые люди, которые не могут читать его без раздражения, употребят это слово, не задумываясь. Они чувствуют, что Диккенс — великий писатель, даже если он плохо писал. Он признан классиком — королем, которого можно предать, но свергнуть уже нельзя. Все связанное со словом ”величие” связано с ним и, как ни странно, не вяжется ни с кем из нашего поколения. ”Великий” — первый эпитет, который самый строгий наш критик применяет к Диккенсу, и последний из эпитетов, которые этот же критик применяет к себе. Мы не смеем приравнять себя к великим, даже если почитаем себя выше их.

Так есть ли смысл в идее ”величия” или в наших селованиях на отсутствие его в наше время? Ведь многие говорят, что это знакомое чувство — только мираж, созданный далью, и умершее всегда кажется великим, а ныне живущее — мелким. Многие думают, что в мире духовном законы перспективы — иные и люди становятся больше, отдаляясь от нас. Однако теорию эту опровергают факты. Мы лишены великих совсем не потому, что не желаем их искать; мы ищем их день и ночь. Мы — не из тех, кто избивает пророков, предоставляя

потомству строить им гробницы. Если миру удастся породить настоящего пророка — твердого, всеведающего, — мы с превеликим удовольствием соорудим ему гробницу, а может, по нашей прыти, и похороним его заживо. Кроме того, нельзя сказать, что великих викторянцев не славили при жизни. Многие признали их великими сразу. Именно такую хвалу воздали Шарлотта Бронте — Теккерею, Рескин — Карлейлю. Одна литературная школа причислила Диккенса к великим с первых же дней его славы; к этой школе, конечно, принадлежал и сам Диккенс.

На вопрос "Почему нет великих людей?" существует много ответов. Реклама, курение, упадок веры, упадок земледелия, излишек гуманности, недостаток гуманности, необразованность, образование — вот некоторые из них. Предложу ответ и я, совсем не потому, что считаю его верным, просто так я короче всего расскажу о глубокой и пагубной разнице между нашей эпохой и началом прошлого века, когда еще не исчезла тень Революции и родился Диккенс.

Джордж Гиссинг\* — умнейший из знатоков Диккенса и талантливый человек — замечает, что Диккенс вырос в жестоком и мрачном мире. Он говорит о грубой пище, драках и похабных шутках и называет этот мир жестоким и мрачным. До чего же по-разному можно смотреть на вещи! Для меня этот старый английский мир куда менее жесток и мрачен, чем тот, который описывает Гиссинг в своих романах. Грубость нравов — относительна, с нею легко примириться. Пусть грубеют руки, даже ум, только бы не сердце, как грубеет оно, когда мы входим в мир Гиссинга. Разница между началом и концом XIX века элементарна и огромна. Начало века было полно всякого зла — и надежды. В конце его, *fin de siècle*<sup>1</sup>, было много хорошего; но люди только и спорили о том, какая от хорошего польза. Сама радость

<sup>1</sup> Конец века (*франц.*).

стала безрадостной; в битвах Коббета больше веселья, чем в укладах Уолтера Пэйтера\*. У современников Коббета хватало сил и на грубость, и на терпение; хватало у них сил и на то, чтобы изменять мир. "Жестокий и мрачный" век был, в сущности, веком реформ. В небе чернел силуэт эшафота, но за ним занималась заря.

Заря, на фоне которой так четко выделялись эшафот и все прежние злодеяния, была зарей либерализма, зарей Французской революции. Взгляд на мир был радостен и ясен, а только таким взглядом и увидишь зло. Оптимист преображает мир больше, чем пессимист; тот, кто считает, что жизнь хороша, может изменить ее к лучшему. Это кажется парадоксом, но причина тут проста. Пессимиста зло приводит в ярость, оптимиста — удивляет. Реформатору необходим простодушный дар удивления. Он должен удивлять, пламенно и просто. Для него мало признать несправедливость мерзкой — ее надо признать нелепой, ненормальной, достойной смеха, а не слез. Пессимисты же конца века вряд ли могли ругать зло — они не видели его на непроглядном темном фоне. Зла не было, потому что все было злом. В тюрьме было гнусно, как и всюду. Костры страшили, как и звезды. Вновь и вновь сталкиваемся мы с этим парадоксом самодовольного недовольства. Доктор Джонсон смотрит на людей сквозь черные очки, но остается консерватором. Руссо глядит на людей сквозь розовые очки, но готовит революцию. Сердитый Свифт был тори. Счастливый Шелли — мятежник. Оптимист Диккенс высмеивает тюрьму Флит, и она исчезает\*. Пессимист Гиссинг высмеивает предместье и предместье живо до сих пор.

Потому-то и ошибался Гиссинг, когда говорил о ранней поре Диккенсовой жизни, называя ее жестокой и мрачной: он забыл, что ее овеял дух надежды и веры в человека. Она кишела не только бесчеловечными учреждениями, но и добрыми людьми. А доброта эта, на мой взгляд, хороша именно тем, что проявлялась бурно и буйно. Она была свободна от недостатков, связанных

со словом "филантропия". Если хотите, она была груба. То была драчливая, яростная, хмельная филантропия — но что же может быть лучше? Во всяком случае, дух тех времен был духом революции, а главной мыслью — мысль о равенстве. Я не собираюсь защищать идею равенства от напыщенных и наивных нападок нынешних ученых и богачей. Я только скажу об одном из ее практических последствий. Признайте, что все равны — и тут же появятся великие. Я бы сказал: "те, кто выше других", но герой ощущает себя не "особенным", а именно великим. Мы об этом забыли из-за дурацкого поклонения мрачным, исключительным личностям, не ведающим дружбы и не наделенным какой-нибудь нужной другим добродетелью. Люди, возомнившие себя Цезарями, действительно есть. Есть великие, рядом с которыми все кажутся мелкими. Однако поистине велик тот, с кем каждый чувствует себя великим.

Начало прошлого века рождало великих людей, ибо тогда верили, что человек велик. Эпоха создавала сильных, вдохновляя слабых. Воспитание, нравы, речи — все помогало стать великим. И, помогая в этом каждому, они помогали некоторым достигнуть особенного величия. Превосходство рождалось из равенства, достигшего особой высоты, — ведь именно эта неосознанная радость, именно эта общность мыслей делает человека больше, чем он есть. Никто, как бы ни старался, не может прибавить себе росту хоть локоть, но можно прибавить много локтей, нисколько о том не стараясь. Лучшие люди Революции были в лучшие свои минуты всего лишь обыкновенными людьми. Потому-то нашей эпохе не понять Наполеона. Он был велик, он одерживал победы — и мы считаем его исключением, чудом. Для одних он дьявол, для других — сверхчеловек. Был ли он исключительно скверным или прекраснейшим человеком со своим, недоступным для нас, моральным кодексом? Тщетно гадаем мы, что же таится за бесмертной маской, отлитой из меди. Современному ми-

ру, при всей его изощренности, не понять этой тайны, ибо тайна в том, что Наполеон очень похож на других людей.

Почти все великие люди вышли из атмосферы равенства. Великий может породить деспотию, но самого его производит на свет демократия. Кроме революции, героев рождает вера. Для веры — такова ее природа — все люди одинаково ценны, все равны перед вечной гибелью... Все равны, как одинаковые монеты, — каждый ценен лишь потому, что на нем запечатлен образ великого царя. Это редко замечают те, кто пишет о религиозных героях. Вера приводит к величию духа именно потому, что не ищет величия. Сила Кромвеля в том, что он высоко ценил веру; сила веры — в том, что она ценит Кромвеля не больше, чем кого-нибудь другого. И он, и его слуга могли одинаково рассчитывать на теплое местечко в гостеприимной геенне. Часто, и не без оснований, говорят, что вера помогает обычным людям чувствовать себя необычными; однако правильно и другое: вера помогает незаурядным чувствовать себя обыкновенными.

Карлейль убил героев\*, их нет с его времени. Он убил героиню (хотя искренне ее почитал), заставив каждого спросить себя: "Силен я или слаб?" Любой честный человек — в том числе и Цезарь, и Бисмарк — должен ответить, что слаб. Карлейль искал людей, способных образовать некую аристократию, — людей, способных сознательно стать выше своих ближних. Он обольщал их, обещал им славу, обещал могущество. Они не откликнулись. Они и не откликнутся. Ведь истинных героев, которых он живописал и славил, породил экстаз обыкновенности. Я уже говорил о Кромвеле и не буду говорить обо всех любимцах Карлейля. Он сам несколько их не ниже, и если было на свете истинное дитя Французской революции — это он. Он начал с безумных надежд на билль о реформе, и, хотя потом остыл, именно такие надежды вскормили его. Он разочаровался в равенстве, но не равенство — в

нем. Равенство оправдано чадами его.

Мы же, кому выпало жить позже, не слишком верим в великих. Каждый проверяет себя, каждый проверяет других — близка ли та черта, за которой наступает величие, — и, конечно, отвечает "нет". Многие из тех, кто стал бы тогда великим пророком, довольствуются ролью мелких поэтов. Мы привередливы и недоверчивы. Нам нелегко поверить, что в мире вообще есть великие. Раньше сомневались, что есть хоть одно ничтожество. Мы молимся о том, чтобы лицезреть величие, а не о том, чтобы исполнить им наши сердца. Так, либералы (к которым принадлежу и я) говорили, оставшись не у дел: "Ах, где наш Гладстон!"\* Мы просили подкрепления сверху, когда нужно было укрепить дело снизу собственной надеждой, молодостью и яростью. Каждый из нас ждал вождя. Каждый должен был ждать случая, чтобы стать вождем самому. Если бог когда-нибудь сойдет на землю, он явится, узрев смелых. Наши молитвы тщетны, новомесячия наши и праздники ненавистны богу. Великий придет, когда все мы будем чувствовать себя великими, а не малыми. Он явится в тот славный час, когда все мы почувствуем, что можем обойтись без него.

Значит, все-таки есть ответ на вопрос: "Почему теперь нет великих?" Их нет главным образом потому, что мы все время их ищем. Мы знаем, что такое величие, а знатоку великим не стать. Мы привередливы, а привередлив только тот, кто мелочен. Когда Диоген искал с фонарем честного человека, ему самому, боюсь, не хватало времени быть честным. Когда кто-нибудь, ползая и пресмыкаясь, ищет великих, чтобы им поклониться, ясно одно: сам он великим не станет. Ошибка Диогена проста. Он не заметил, что всякий человек — и честен, и нечестен. Диоген искал честность в каждой норе и пещере, но не подумал искать ее в сердце разбойника. Однако именно там нашел ее Христос; он нашел честного человека на кресте и обе-

щал ему рай. Христианство искало праведника в разбойнике, демократия — мудреца в глупце, и глупец становился мудрым. Мы можем назвать это оптимизмом, можем назвать и равенством, но точнее всего будет слово "надежда". Здесь есть свои перехлесты — непонимание, что такое первородный грех, идея, что образование всех сделает хорошими, ребяческое, хоть и педантичное представление о том, что все можно исправить. Однако те, кто так думал, искренне верили в неисчерпаемость души, а вера эта ни в малейшей степени не противоречит христианству. Ее-то и отняли у нас ограничения безрадостной науки. Христианство учит, что любой может, если захочет, стать святым; демократия — что каждый может, если захочет, стать гражданином. В нашу эпоху, уже не одно десятилетие, и этика и искусство учат, что каждый прикован к своему психологическому типу и обречен навек томиться в темнице собственного черепа. Тогда же, прежде, от всех ждали всего. Тогда всех людей призывали стать людьми. И в Англии, и в литературе никто не выразил этого лучше, чем Диккенс.

Мы будем говорить о многих свойствах Диккенса, но разрешите сперва сказать об этом. У нас, в Англии, он был глашатаем той опьяненности жизнью, той радости, которая велела каждому чем-то стать. Лучшие его книги — веселый разгул свободы, и в "Николасе Никльби" больше духа Французской революции, чем в "Повести о двух городах". У него с революцией общие достоинства — он просит и молит человека стать самим собой. И недостатки у них общие — по-видимому, он считает, что больше ничего и не нужно. Ни один писатель не внушал своим героям такой отваги. "Я хороший отец, — говорил он, — всем детям моей фантазии". Он был не только хорошим, но и снисходительным отцом. Дети его фантазии плохо воспитаны. Они сотрясают стены, словно буйные школьники, и разбивают вдребезги сюжет, словно посуду. У нас, современных писателей, герои

ведут себя лучше, с ними — как это ни жаль — легче справиться. Нам не грозят сногшибательные выходы Манталини или Микобера. Мы не обрушиваем на читателя Уэллеров или Уэггов, у нас их нет. Когда же мы переживаем безудержную диккенсовскую радость жизни, неотделимую от чувства свободы, мы познаем лучшее, что есть в революции. Мы понимаем первую заповедь демократии: все люди интересны. Диккенс пытался сделать некоторых своих героев скучными, но это ему не удалось. Он не мог создать скучного человека. Его глупцы занимательнее умников, созданных другими писателями.

Я не без умысла начал с этих утверждений. Нельзя представить себе ни Диккенса, ни его жизни, пока не поймешь царившего тогда демократического оптимизма — веры в простых людей. Диккенс так сильно и так необычно связан с нею, что мы обязаны рассказать о ней или хотя бы отметить ее.

Диккенсу не повезло — и как писателю, и как моралисту. Причина проста: ни одно из двух направлений критики, царивших позже, его не оценило. Он страдал и от врагов, и от врагов своих врагов. Это бывает нередко. Когда очнулся мир, зачарованный его властным пылом, наступила реакция, иначе и быть не могло. Вызвавшие эту реакцию реалисты, вооружившись документами\*, как мисс Флайт, заявили, что многие персонажи и сцены у него совершенно невыносимы, и почему-то вывели отсюда, что книги его — не литература. Книги эти, на их взгляд, "не такие, как жизнь", — значит, и говорить не о чем. Реалисты победили, но недолго радовались они победе, если вообще были способны радоваться. Вскоре родилась другая, символическая школа критики. Люди увидели, что надо глубже и тоньше понимать слова "как жизнь". Улицы — не жизнь, города и цивилизация — не жизнь, даже лица и голоса — еще не жизнь. Жизнь — внутри, ее еще никто не видел. Наши трапезы, нравы, платье — как сонеты: и те и

другие — условные знаки души. Один выражает себя в книге, другой — в тачанье сапог, и оба чаще всего терпят поражение. И прочные дома, и сытная пища, строго говоря, только символы. Мы создаем их, чтобы выразить нашу душу. Пальто может быть всего лишь знаком; движение руки — совсем не похожим на жизнь.

Это люди поняли, и, казалось бы, славе Диккенса это должно было пойти на пользу. Ведь Диккенс — "как жизнь" в самом точном смысле слова; он сродни тому, что правит жизнью человека и мира; он — как жизнь хотя бы потому, что он живой. Книги его — как жизнь, потому что, как и жизнь, они считаются только с собой и весело идут своим путем. И Диккенс, и жизнь беззаботно творят чудовищ; жизнь от переизбытка сил создала носорога, Диккенс — мистера Бансби. Не то искусство похоже на жизнь, которое ее копирует, — ведь сама она не копирует ничего. Искусство Диккенса как жизнь, потому что, как и жизнь, оно безответственно и невероятно.

Однако перемена мнений не пошла Диккенсу на пользу; возвращение романтизма почти не помогло великому романтику. Крах реалистов принес ему не больше, чем их победа. Была революция, была и контрреволюция, но реставрации не было. Чтобы понять, в чем тут дело, надо снова обратиться к тому духу всеобщего оптимизма, о котором я говорил. Немилость, в которую снова впал Диккенс, проще всего объяснить так: он преувеличивал не то, что принято теперь преувеличивать.

Преувеличение — синоним искусства. Это понимали и Диккенс, и модернисты. По самой сути своей искусство причудливо. Время мстит иногда очень странно — еще при жизни реалистов Диккенса оправдал Бердсли\*. Но таким, как он, даровали право на выдумку, потому что они преувеличивали именно то, что было понятно в их время. Диккенс же преувеличивал то, что нам непонятно. Истина, которую он выражал

столь причудливо, — старый, мятежный дух неограниченных возможностей и буйного братства. А мы отвергаем его преувеличения, так как сами и в должной мере не чувствуем ничего похожего. Нам неприятно видеть преизбыток того, чего нам не достает; нам хочется, чтобы Диккенс держал этот дух в узде. Все мы точны и научны, когда речь идет о чем-нибудь чуждом нам. Все мы замечаем лишнее в проповеди мормона или в призывах парагвайского патриота. Все мы требуем трезвости от статьи о морском змие. Но стоит нам поверить во что-то, и мы преувеличиваем; как только наша душа становится серьезной, слова наши окрашивает безумие. Однако многие относятся к преувеличениям так: они, к примеру, позволят подчеркнуть скепсис, потому что в скепсис они верят, но не позволят подчеркнуть твердую убежденность. Если вы опишете кротчайшего из кротких, они ощутят привкус лжи, но буйство отчаяния окрестят "темпераментом". Если моралист изобразит весь ужас разврата, они не поверят и скажут, что не так уж страшен черт. Если же пессимист вовсю распишет уныние, они ничуть не усомнятся в этой мрачной психологии и не подумают спросить, так ли черны даже черти.

Короче говоря, нетрудно понять, почему сами поборники преувеличения не любят Диккенса: он не то преувеличивал. Они знают, что есть такая тоска, которую выразишь только гротеском; они не знают, что есть такая же радость. Они знают, что душа бывает в таком унынии, когда ей видятся синие лица трупов, о которых писал Бодлер; они не знают о том веселье, что чувствует душа, видя синее лицо майора Бегстока. Они знают ту степень отчаяния, когда поверишь в Тентажиля\*. Они не знают той степени радости, когда веришь в Уэлга. Немыслимые выдумки Диккенса еще невысказанней для них — ведь им привычны совсем другие выдумки Метерлинка. Каждому настроению соответствует что-нибудь невероятное — пусть не слишком, пусть в ме-

ру, но дикое. Каждый ход мысли может кончиться самозабвением, и все дороги ведут в сказочное царство. Но мало кто заходит теперь по дороге Диккенса так далеко, чтобы увидеть место, где смешные и мещанские домики преисполнены поэзии. Люди не знают, куда может завести здравый и бодрый дух. Мы забыли, не в пример старым сказкам, что он заводит и в мир духовный. Если это не так, почему в нынешней мистике нет старого, народного веселья? Мы часто слышим о мудрости иных миров, но не слышим в отличие от наших предков об их веселой легкости, о проделках богов и шутках святых. Любимые нами рассказы повествуют о людях, которые сверхъестественно умны; старые же сказки рассказывали о таких, как ткач Основа\*, — о тех, кто сверхъестественно глуп. Нам непонятна, для нас темна взаимная симпатия фей и дураков. Мы понимаем благостную мистику, и мистику зловещую, и мистику скорбную, но мистики балаганной нам не понять. А между тем именно в ней — самая суть "Сна в летнюю ночь". В ней, должно быть, и суть "Рождественской песни". Чтобы ее понять, надо понять сначала, что веселье — не физическое, а мистическое явление и может быть глубоким, как горе. Надо понять, что шутка способна потрясти свод небес. Становясь все нелепей, уподобишься божеству; ведь от смешного до великого — один шаг.

Диккенс велик, потому что одержим всем этим сверх меры, и мы не поймем его, если не заразимся хотя бы умеренно его одержимостью. Мы должны постичь безграничное, древнее веселье и доверие к людям хотя бы настолько, чтобы вынести их преизбыток. Что говорить, у Диккенса они и впрямь в преизбытке: веселье он доводит до гротеска, доверие — до неубедительной слезливости. Вы можете, если хотите, завести мятежную радость так далеко, что родится эпитафия Сапси; вы можете довести мятежную надежду до покаяния Домби. Если вам хочется придраться —

Диккенс даст вам для этого повод; счесть его вульгарным легче, чем счесть божественным, и тот, кто не может смеяться с ним вместе, посмеется над ним.

Сам я верю, что славный мир, созданный его волей, еще вернется к нам, ибо он сродни таким насущным реальностям, как утро или весна. Но к тем, кому дано увидеть в нем только нелепость, я обращаю призыв, начиная эту книгу. Попробуем сперва, хоть на минуту, разделить надежду той эпохи и веселое волнение перемен. Если демократия разочаровала вас, пусть она запомнится вам не как лопнувший мыльный пузырь, а как разбитое сердце, как старая любовь. Не смейтесь над временами, когда вера в человечество переживала медовый месяц; взгляните на них с тем уважением, которого достойна молодость. Быть может, другая философия, поскучней, закрыла для вас и затмила землю. Яростный поэт средневековья написал на вратах преисподней: "Оставь надежду, всяк сюда входящий"\*.

Свободомыслящий поэт наших дней пишет эти слова на вратах Вселенной. Но если вы хотите понять то, о чем я расскажу, сотрите, хотя бы на время, эту страшную надпись. Оживите — как мимолетное настроение — веру наших отцов. Если вы пессимист, откажитесь на время от радостей пессимизма. Вспомните на один безумный миг, что трава зеленая. Забудьте мрачную ученость, которая вам кажется светлой; отриньте мертвящее знание, которое вам кажется живым. Пожертвуйте цветом вашей культуры; подавите вашу драгоценную гордость. "Оставь отчаянье, сюда входящий".





## ДЕТСТВО ДИККЕНСА

Чарльз Диккенс родился 7 февраля 1812 года в Лендпорте, на острове Портси. Отец его, чиновник морского казначейства, служил в то время недалеко оттуда. Вскоре после появления Чарльза семья переехала ненадолго в Блумсбери, на Норфольк-стрит, а потом — в Чэтем, который стал ему домом и, в сущности, местом рождения. Вся его жизнь, как кентерберийский паломник, идет по широким дорогам графства Кент.

Как я уже сказал, отец его, Джон Диккенс, был чиновником; но этот пустой термин говорит нам мало о положении семьи. Отец Браунинга\*, к примеру, тоже был чиновником и принадлежал к средним классам; но семьи эти различны, как разные цивилизации. Недостаточно сказать, что Браунинг стоял на социальной лестнице много выше Диккенса. Тот слой средних классов, к которому принадлежал Браунинг, в узком, социальном смысле стремился вверх; слой Диккенса скользил вниз. Если бы Браунинг не стал поэтом, он стал бы более крупным чиновником, чем его отец, а сын его — еще богаче и важнее. Если бы Диккенсов не поднял ввысь счастливый случай — гениальность сына, — они катились бы все ниже и ниже; они составляли бы описи, взимали налоги, писали прошения для неграмотных и, наконец, растворились бы в бедном люде.

Однако в раннем детстве Диккенса эта неустойчивость была еще не заметна, особенно для Чарльза. Он

родился и рос в раю скромного достатка. В семью он попал (если можно так выразиться), когда ей жилось неплохо, и считал себя в те дни не ведающим лишений сыном зажиточных родителей. Отец, который выпал ему на долю, был из тех, в ком благополучие развивает самые милые, хотя и не самые своеобразные черты. Джон Диккенс, по всей вероятности, казался тогда благодушным добряком, быть может — и краснобаем, не слишком твердым в выполнении обязанностей, особенно — отцовских. Позже, в более тяжкое время, он пренебрегал воспитанием сына из какого-то неосознанного себялюбия; и сын навсегда это запомнил. Но даже тогда, раньше, Джон Диккенс, судя по воспоминаниям, был довольно беспечным отцом. Относился к сыну противоречиво, как все легкомысленные отцы слишком глубокомыслящих детей. Он умудрялся и не замечать его внутренней жизни, и налагать на нее лишние бремена.

Сохранилось много рассказов — и длинных, и отрывочных — о раннем детстве писателя, но один незначительный факт лучше всего показывает, на мой взгляд, эту самую странность. Отец его предпочитал быть зрителем, а не наставником и, не давая сыну радостей ума, требовал их для себя чуть ли не с тех пор, как сын сменил платице на штанишки. Самые ранние воспоминания рассказывают нам, как Чарльз, на столе или в кресле, поет куплеты, а все восхищаются. Первые шаги привели его в светлый круг сцены, и он не вышел оттуда до самой смерти. Он был хорошим человеком, насколько можно быть хорошим в этом странном мире, — смелым, чистым, сострадательным, очень независимым и честным, и о слабостях его надо говорить со всею осторожностью. И все же к его прекрасным свойствам всегда примешивалась театральность, жизнь напоказ, какое-то веселое позерство. Литература вела его от славы к славе, и умер он опьяненный хвалою. Но за всеми чудесами, за триумфальными турне и многотысячными изда-

ниями, за толпами аудиторий и звоном кимвалов, мы видим краснеющего мальчика, поющего куплеты в кругу семьи. Эти преждевременные развлечения объясняют многое и в нравственном его облике. Диккенс страдал всю жизнь недостатками ребенка, который поздно ложится. Такой ребенок воплощает один из парадоксов психологии: он раздражителен, потому что счастлив. Диккенс раздражался быстрее, чем должно, потому что сильнее радовался. Как избалованное дитя среди взрослых, он был очень общителен — и всегда мог вспыхнуть. Во всех своих житейских делах он вел себя как засидевшийся допоздна ребенок; он искренне радовался, искренне радовал, искренне горел и наслаждался — и все же, как ни странно, был взвинчен и не на шутку близок к слезам.

Еще одно выделяло его из детей и, быть может, развивало: он часто хворал. Ничего особенного с ним не было, он всегда отличался выносливостью, во всяком случае мог прошагать всю ночь. И все же хрупкое здоровье ограждало его от бездумной жизни мальчишеских сообществ; такое одиночество — к худу ли, к добру ли — играет очень большую роль в духовном развитии. Его отбрасывало снова и снова к радостям ума, они пылали в его мозгу, словно огонь в печке. Со свойственной ему живостью он рассказал, как залез на забытый чердак и нашел там пыльный ворох бессмертных английских книг. Он пишет, что там, среди прочих, были "Хамфри Клинкер" и "Том Джонс"\*.

Открыв их, он приобщился к единственной традиции, с которой он связан, — к великой английской комической литературе, чьим последним представителем ему суждено было стать.

Надо помнить (как я уже говорил), что графство, в котором он жил, дороги, по которым он бродил, были как-то связаны с радостями старой плутовской литературы. Странные люди шли по большой дороге через его город — разношерстные, нелепые, те самые, кто падает в болото или вышибает дверь таверны в книгах Смол-

лета и Фильдинга. И в наше время по Кенту ходят бродяги и ремесленники, которых не увидишь в тихом Сассексе; должно быть, ходили они и тогда. Рядом, неподалеку, жила память о еще более старой и славной комедии. С высот Гэдсхилла\*, на которые он любил смотреть, глядел на него сверху вниз огромный призрак Фальстафа, который мог быть крестным отцом его великолепных плутов; Фальстафа, воплотившего сверх всякой меры английский смех, английскую сентиментальность и великое, доброе, здоровое английское вранье, которому нет равных.

Диккенс еще мальчиком смотрел и смотрел на Гэдсхилл и мечтал о том, что станет его владельцем. Он этого добился — вот пример того упорства, которое лежит под внешней несобранностью его жизни. На самом деле он был не по летам развит — не только в поэтическом, но и в практическом смысле. Он был и пылок, и честолюбив. Никто не узнает, какие мечты теснились в умной голове маленького Чарльза, когда он бегал по улицам Чэтема или смотрел на Гэдсхилл. Я думаю, были среди них и вполне мирские. Он очень хотел пойти в школу (странная мечта), пойти в колледж, прославиться — и не только хотел, но и надеялся. Ему казалось, что он — мальчик из хорошей семьи — стоит на пороге удачливой, блестящей жизни. Ему казалось, что из дома его нетрудно будет взлететь до желанных высот. И когда он приготовился к прыжку, трамплин подломился; сам он и все, чем он владел, исчезли во мраке пропасти.

Все рухнуло, словно грянул гром. Его барственный отец разорился и попал в долговую тюрьму. Мать очутилась в убогом домишке в северной части Лондона и дерзновенно назвала себя главою школы для девочек — школы, где никто никогда не учился. А он, властелин мира и будущий владелец Гэдсхилла, несколько темных, мучительных дней бегал по ростовщикам и ломбардам, закладывая вещи, и вдруг, внезапно оказался одним из оборванных мальчишек, наклеивавших с утра

до ночи одинаковые этикетки на одинаковые баночки с ваксой.

Ему это казалось внезапным, а в сущности — зрело долго. Он слышал туманные и театральные намеки на какое-то "дело", которое, судя по тону, могло оказаться и притязанием на престол, и сделкой с дьяволом; в действительности же Джон Диккенс тщетно пытался поладить с кредиторами. И вот в грозном свете заката отец стал обретать те нелепые и славные черты, которые прославили его под другим именем. Понадобилась трагедия, чтобы выявить в нем смешное. Пока Диккенс-отец жил неплохо, он казался легким человеком, немного краснобаем, немного беспечным в делах. Он казался человеком и жил, как все люди, пищей телесной; когда же ее отняли, оказалось, что пища его — слова. "Попасть в беду" означало для него "играть главную роль в драме"; "низко пасть" значило "заговорить высоким слогом". С этих пор нам трудно звать его Джоном Диккенсом; хочется назвать его именем, под которым сын прославил высокую, нелепую и дивную победу духа над обстоятельствами. Диккенс в "Копперфилде" окрестил его Микобером. В личных письмах он звал его блудным отцом.

Некий Джеймс Лемерт, родственник с материнской стороны, между делом помог семейству, и юного Чарльза спешно пристроили на фабрику, где варили ваксу. Считалось, что фабрика эта конкурирует с Уорреном, более того, что именно она и есть "настоящий" Уоррен; на самом же деле обоими предприятиями владел еще один Лемерт. Находилась она у Хангерфордского рынка. Диккенс работал там до отупения, как работают люди, раздавленные бедой. Слишком развитому ребенку — в те годы, боюсь, очень себялюбивому — грубость работы, обстановки, мальчишек и разговоров казалась жутким сном. Он мало говорил об этом и тогда, и позже. Много лет спустя, в годы славы, Форстер\* сказал ему, что кто-то знает его по той поре. Он кивнул и заметил

сухо, что встречал этого человека. Наивный Форстер ответил, что тот говорит, будто видел Диккенса много раз на фабрике у рынка. Диккенс внезапно и надолго замолк. Потом он отвел в сторону своего лучшего друга и с трудом, нехотя поведал о той поре в первый и в последний раз. Позже он открыл кое-что другим, рассказав о фирме Мэрдстон и Гринби в "Дэвиде Копперфильде". Но обо всем как есть он говорил раза два, и так, словно речь шла о преисподней.

Мне кажется, не надо и пояснять, что взрослый преувеличил страдания ребенка. Диккенс вообще грешил преувеличениями, если это грех. В нем было немало тщеславия, и он любил подбавить горечи к рассказу. Вряд ли я преувеличу сам, если скажу, что он преувеличил бы любое страдание. Но это страдание занимало в его жизни особое место — о нем он не говорил. Почти двадцать лет он не касался этой темной поры. Случай открыл часть правды лучшему его другу — и Диккенс открыл ему всю правду. Только ему, никому больше. Навряд ли причина тут социальная; если он и стыдился в детстве, что родители его разорились, он слишком верил в себя потом, чтобы от этого страдать. Думаю, муки той поры были для него так реальны и уродливы, что от одной мысли о них он испытывал безотчетный, невыносимый стыд, с которым вспоминают о порке или о другом тяжком унижении. Он чувствовал, что в них есть что-то непотребное. И еще две вещи подтверждают искренность его отчаяния. Во-первых, мальчишки часто воспринимают беду с такой безысходностью. Мы страдаем в отрочестве так сильно не потому, что беда наша велика, а потому, что мы не знаем истинных ее размеров. Раннее несчастье воспринимается как гибель. Заблудившийся ребенок страдает, словно погибшая душа.

Говорят, что надежда, сестра юности, дает ей свои легкие крылья. Мне кажется, что надежда — последний из наших даров — юности неведома. Юность — пора лирики, поэзии, нетерпимости; юность и пора отчаяния.

Конец каждого происшествия — это конец света. Великий дар — надеяться несмотря ни на что и знать, что душа все перетерпит, — приходит в зрелости; бог бережет хорошее вино. Легкие крылья должны бы вырасти за спиной пожилых джентльменов. Юным непонятно благодушие старых — тех, кто узнал, что их не сломишь, и обрел второе, лучшее детство. Глаза их сияют не зря: они видели конец конца света.

Итак, безысходность отчаяния, которое испытывал Диккенс, убеждает меня, что он и вправду страдал. И второе: Диккенс не был примерным ребенком вроде крошки Доррит или маленькой Нелл. В то время он еще не возвысился духом, не знал даже нежности и преданности. Если не ошибаюсь, он отличался — и раньше, и тогда — искренним, упорным, тяжким тщеславием. До краха он, по-видимому, очень ясно знал, чего хочет от мира и что миру даст. В совсем не дурном, но все же точном смысле слова можно сказать, что Диккенс той поры — "от мира сего"; а сыны века сего чувствительней сынов света. Покаявшийся святой простит себе грех, светский человек не простит промаха. Можно искупить убийство, но не пролитый суп. Мало кто замечает эту ранимость светских людей, но нельзя забывать о ней, размышляя об умном, нервном мальчишке, грезящем славой. Мысли о своем положении в обществе — самое низменное в его беде и, наверное, самое болезненное. Теперь никак не поймут, что гордость — грех, достойный осуждения; еще меньше понимают, что она — достойная сострадания слабость. Об этом очень живо рассказал сам Диккенс. Самым страшным для него были не хамство на фабрике и не голод на улице. Хуже всего ему стало, когда сестра его Фанни удостоилась награды Королевской Академии. "Я не мог вынести, что сам я — вдалеке от этих благородных соревнований и почестей. Я плакал. Мне казалось, что сердце мое разбито. На ночь я помолился, чтобы меня спасли от унижения и одиночества. Никогда я не страдал так сильно.

Зависти здесь не было”. Наверное, и впрямь не было, хотя трудно вменить ее в вину маленькому неудачнику. Было острое чувство конца, как у зверя в клетке. А внешне, с общей точки зрения, это был пустяк: просто Диккенсу не давали стать Диккенсом.

Если представить, что беда казалась ему гибелью и что она ранила гордость эгоцентрика и джентльмена, мы, возможно, пойдем, как он страдал. А если к подавленности его мы прибавим давление обстоятельств, нам откроется непроглядный мрак той поры. Целый день, полуголодный, Диккенс работал на фабрике. Достаточно сказать, что позже он описал ее как ”Мэрдстон и Гринби”. К ночи он возвращался без всяких надежд в пансион, который содержала старая дама. Достаточно сказать, что позже он описал ее как миссис Пилчин. Только раз в неделю он видел тех, кого хоть как-то любил; он шел в тюрьму Маршалси, и там его мальчишеская гордость – и гордость мужчины, и гордость сноба – страдала на другой лад. Прибавим к этому, что он был очень хил и вечно прихварывал. Однажды на фабрике ему стало плохо. Его товарищ по работе – грубый, неотесанный парень по имени Боб Феджин, часто и не без оснований дразнивший его джентльменом, – вдруг проявил ту терпеливую, здравую жалость, которой Диккенс так часто наделял простых, немых людей. Он постелил ему соломы и весь день прикладывал банки из-под ваксы, наполненные горячей водой. К вечеру Чарльзу стало лучше, и Боб хотел отвести его домой. Положение стало щекотливым, как в каком-нибудь жутком фарсе. Непробываемо рыцарственный Феджин готов был умереть, лишь бы отвести приятеля к семье; ранимый и гордый Диккенс готов был умереть, только бы приятель не узнал, что его семья – в Маршалси. Два юных идиота носились, как угорелые, по улицам, упорно страдая за идею. Преимущество было, конечно, на стороне Феджина: он платил за христианское милосердие, а Диккенс – за языческую гордыню. Наконец Диккенс изба-

вился от друга, поблагодарил его, печально с ним попрощался и взбежал на крыльцо одного из странных домов южной части города. Пока его мучитель и благодетель не исчез за углом, он стучал и звонил. Когда же лакей ему отпер, он важно спросил, не живет ли здесь Роберт Феджин. Странный штрих... Бессмертный Диккенс возник на минуту, когда мальчик завершил такой шуткой тяжелый день. Наутро, однако, он оправился настолько, чтобы снова губить свое здоровье, и фабричные колеса не остановились. Они изготовляли вакцину и между делом изготовили величайшего оптимиста века.

Мальчик, изнемогавший под тяжестью труда, голодавший пять дней в неделю и поневоле убивавший заживо и худшее, и лучшее в себе, стал человеком, которого вот уже два поколения благополучных критиков обвиняют в нереально розовом взгляде на жизнь. Позже, в свое время, я поговорю о его так называемом оптимизме — о том, был ли он действительно слишком весел и мягок. Сейчас отметим только факт. Если он стал чересчур счастливым — вот где он узнал о счастье. Если его учение — вульгарный оптимизм — вот где он учился. Если он видел мир в розовом свете, этот взгляд родился на фабрике, где варили черную вакцину.

Никому еще не удалось доказать, что люди, познавшие беду, склонны к печальным умозаключениям. Диккенс во многом духовно близок к бедным, то есть к большей части человечества. И особенно он похож на них, когда показывает нам, что пессимизм и несчастье никак не связаны. В сущности, они исключают друг друга: печаль основана на том, что человек хоть что-то ценит, пессимизм — на том, что он не ценит ничего. Мы видим, что народные вожди и поэты, хлебнувшие горя, жизнерадостней всех на свете. Люди, познавшие муку, — всегда оптимисты; иногда оптимизм их даже оскорбителен. Например, Роберт Бернс — еще один сын разорившегося отца, до самой смерти боровшийся с весьма неприглядными силами внешнего мира и еще более непри-

глядными слабостями собственного сердца; Бернс, начавший жизнь в серой мгле и окончивший в черной тьме, не только воспевает бытие — он славит его на все лады. Руссо, видевший от друзей и знакомых столь же мало хорошего, как они от него, говорит не только красноречиво, но пылко и сентиментально о том, что человек по природе добр. Чарльз Диккенс, проведший в страданиях те годы, когда мы обычно счастливы, позже, взрослым, радовался там, где другие плакали. Обстоятельства ломают людям хребет, но не душу. Народные вожди, попав в беду, способны на любые глупости. Они становятся пьяницами, демагогами, наркоманами. Пессимистами они не становятся никогда. Бесспорно, есть нищие, несчастные люди, которым нетрудно простить пессимизм, но они им не грешат. Пессимизмом грешат аристократы вроде Байрона. Бога проклинаят богатые вроде Суинберна. Когда же на минуту прорвется голос голодных и униженных, он звенит не только оптимизмом, но оптимизмом простодушным — утонченный им не по средствам. Они не могут подробно и даже связно объяснить, чем хороша жизнь, — им некогда, они ей радуются. Совершенные оптимисты, одним из которых был Диккенс, не принимают мир, не восторгаются миром — они в него влюблены. Они слишком крепко обняли жизнь, чтобы судить о ней или хотя бы ее разглядеть. Существование для них прекрасно, как женщина, которую любят тем сильнее, чем меньше к тому оснований.





## МОЛОДОСТЬ ДИККЕНСА

Некоторые поговорки так хороши, что бессознательная поэзия проступает в них даже сквозь сознательный юмор. Скажем, я помню, как однажды в Гайд-парке пылкий противник церкви назвал какого-то пастора "небесным лощманом". Позже я узнал, что это насмешка и даже оскорбление, но, услышав эти слова как они есть, я повторял их на пути домой, словно стихи. Немногим церковным преданиям удалось создать столь странный и благочестивый образ: небесный лощман, налегая на руль в пустоте небесной, уносит свой груз — спасенные души — за самое дальнее облако. Слова эти — как строчка из Шелли. А вот другой пример, из чужого языка. Когда мальчик прогуляет урок, французы говорят про него: "il fait l'école buissonnière" — "он посещает школу в кустах". Как хорошо эти случайные слова выражают добрую часть нынешних идей о естественном воспитании! В них вся поэзия Вордсворта, вся философия Торо\*, и таланта в них не меньше, чем в той и в другой.

Среди миллиона образов вдохновенного просторечия есть такой, который выражает определенную черту Диккенса лучше, чем многие страницы комментариев. У него самого эти слова встречаются, во всяком случае, один раз. Когда Сэм послал Джоба Троттера к стряпчему Перкеру, клерк м-ра Перкера сокрушается вместе с Джобом, что время позднее и тюрьма уже заперта, так что негде будет спать. "Ничего, приятель, — гово-

рит клерк, — тебе ведь дали ключ от улицы”. Клерк был молодым зубоскалом, и можно простить ему, если он сказал это свысока и в насмешку, но Диккенс, будем надеяться, не зубоскалил. Диккенс чувствовал странную, но поистине поразительную точность этих слов — ведь у него самого был, в самом священном и глубоком смысле, ключ от улицы. Когда мы запираем дом снаружи, мы от него отделены. Когда мы запираем улицу, мы отделены от нее. Улицу мы понимаем плохо и вступаем в нее осторожно, как в чужой дом. Не многие из нас могут разглядеть сквозь ее загадочное сияние странный, чисто уличный народ — беспризорника и блудницу, этих кочевников, хранящих веками, день за днем, ее древние тайны. Ночную улицу мы знаем еще хуже, она для нас — огромный запертый дом. Но Диккенс воистину владел ключом от улицы: фонари были ему звездами, прохожий — героем. Он всегда мог открыть самую заповедную дверь — ту, что ведет в тайный ход, чьи стены — дома, а потолок — звездное небо.

Завсегдааем улицы он стал незаметно, в те мрачные дни детства, когда работал на фабрике. Когда бы он ни кончил работу, ему оставалось одно — бродить, и он обошел пол-Лондона. Он был мечтателем и думал главным образом о своем нерадостном будущем. И все-таки он увидел и запомнил много улиц и площадей. В сущности, именно так лучше всего узнаешь город. Он не ”шел наблюдать”, как скучные педанты; он не глазел на Чэринг-кросс, чтоб развеять тоску, и не упражнялся в счете по фонарям Холборна. Бессознательно, незаметно эти места становились сценой, на которой терзалась его несчастная маленькая душа. Он шел во тьме под фонарями, его распинали на перекрестке. И вот все эти места стали для него навеки прекрасными, как поле битвы. В нашей памяти остается не то, на что мы просто смотрели. Чтобы запомнить место, надо прожить в нем хоть час; чтобы прожить в нем хоть час, надо о нем не думать. Закроем глаза и тогда поймем, что вечно живет не то, на что

мы смотрели по указке путеводителя. Мы увидим то, на что вообще не смотрели, улицы, где мы бродили, думая о другом — о грехе, о любви, о детской беде. Мы увидим сцену сейчас потому, что не видели тогда. Так и Диккенс: он не запечатлевал в душе образ тех мест, а наложил на них печать своего духа. И позже — до самой смерти, всегда — эти улицы были для него романтичны, они окрасились мрачным пурпуром трагической юности и пропитались багрянцем невозвратимых закатов.

Вот почему Диккенс умел с такою мрачной точностью оживить самый темный, самый скучный уголок Лондона. В его описаниях есть детали — окно, перила, замочная скважина, — которые наделены какой-то бесовской жизнью. Они реальней, чем здесь, наяву. Такого реализма нет в реальности, это — невыносимый реализм сна. Научиться ему можно не наблюдая, а мечтательно бродя. Сам Диккенс прекрасно показал, как эти мелочи сновиденья овладевали им, когда он о них не думал. Рассказывая о кофейнях, в которых он укрывался в те тяжкие дни, он говорит об одной на Сент-Мартинс-лейн: "Я помню только, что она была неподалеку от церкви и на дверях ее висела овальная стеклянная вывеска с надписью: "Кофейная". И теперь, как только я вхожу в совсем другие кафе и вижу такую надпись, я читаю ее наоборот — "Яанйефок", как читал тогда, и содрогаюсь от волнения". Дивное слово Яанйефок — девиз истинного реализма, образец закона, гласящего, что нередко фантастичней всего бывает подлинный факт. Этот сказочный реализм Диккенс находил повсюду. Мир его кишит живыми предметами. Надпись танцевала на двери Грюджиуса, дверной молоток подмигивал Скруджу, римлянин с потолка указывал пальцем на Талкинхорна, старое кресло косилось на Тома Смарта, и все это — яанйефок. Человек видит мелочи, потому что он на них не смотрит.

Так мальчик Диккенс создал диккенсовский Лондон. Он проложил пути своим героям. В каком бы зако-

улке нашего города они ни скрывались, он побывал там раньше. Какие бы немислимые вещи он ни поведал о них, все это пережил он сам. Какой бы странный персонаж он ни создал, сам он отличался еще большими странностями. Тайна всего, что он писал позже, — в той безвестной поре, когда он не написал ни слова. Быть может, пора эта повредила ему (как вполне резонно замечает Форстер), обострив индивидуализм, сверкнувший раза два за всю его достойную гения жизнь, словно кинжал, наполовину вынутый из ножен. Он всегда был великодушен, но жизнь его началась слишком трудно, чтобы он мог всегда оставаться легким. Он всегда был добрым, не всегда — приветливым. Кроме того, эти годы, когда реальность и горечь перемешались так странно, развили в нем склонность к преувеличению. С литературной точки зрения об этом жалеть не приходится, преувеличение — почти синоним искусства, а его искусства — и подавно. Те годы нанесли, должно быть, много неисцелимых ран и душе его, и уму. Зато они дали ему ключ от улицы.

В душе прирожденного оптимиста таится странное противоречие. Он может одновременно быть и счастлив, и несчастен. Житейские невзгоды тех лет не помешали Диккенсу копить веселые воспоминания, из которых сотканы его книги. Без сомнения, он очень страдал в жалком жилье, где его мать открыла школу. Однако именно там он заметил, как несказанно причудлива маленькая служанка, которую он позже преобразил в Маркизу. Без сомнения, ему было плохо в пансионе миссис Ройленс, однако он понял с острой радостью, что имя ей — миссис Пилчин. Вероятно, нет противоречия в том, чтобы видеть трагедию и создавать комедию: они уживаются в душе. Особенно хорош и выразителен один эпизод из его неоконченной автобиографии, который он почти дословно перенес в "Копперфилда": комитет заключенных долговой тюрьмы подписывает прошение королю. Диккенс-отец был избран председате-

лем этого комитета (конечно, за свое красноречие) и секретарем (опять же за любовь к красотам стиля).

”Главные члены клуба — столько человек, сколько могло поместиться в маленькой камере, — окружили отца перед столом с петицией; а мой старый приятель капитан Перкинс (помывшийся ради такого торжественного случая) стоял у самого стола, дабы читать петицию тем, кто не был с ней знаком. Распахнулась дверь, и гуськом потянулись обитатели тюрьмы: пока один входил и, подписавшись, выходил, остальные ждали за дверью. Капитан спрашивал каждого:

— Читали?

— Нет.

— Хотите послушать?

Если спрашиваемый проявлял хоть малейшее желание послушать, капитан Перкинс громким, звучным голосом читал петицию от слова до слова. Капитан готов был читать двадцать тысяч раз двадцати тысячам слушателей, одному за другим. Я снова слышу сладкие переливы его голоса, когда он произносит: ”...Величество...”, ”Ваше Величество...”, ”Несчастные подданные Вашего Величества...”, ”всем известное великодушие Вашего Королевского Величества...”, словно эти слова осязаемы и необыкновенно приятны на вкус. Тем временем отец прислушивался к чтению с легким авторским тщеславием, созерцая (впрочем, рассеянно) прутья решетки в стене напротив. Я искренне верю, что из моего угла я видел все трогательное и все смешное в этой сцене, как увидел сейчас. Я выдумывал характер и прошлое каждому, кто подписывал бумагу”<sup>1</sup>.

Здесь мы ясно видим, что взрослый Диккенс не просто оглядывался назад и понимал задним числом,

<sup>1</sup> Перевод А. Кривцовой и Е. Ланна. (Отрывок полностью совпадает с отрывком из ”Дэвида Копперфилда”, гл. XI, только вместо имен ”Микобер” и ”Гопкинс” стоит ”отец” и ”Перкинс”.)

Там, где после цитат из произведений Диккенса не обозначено имя переводчика, перевод наш. — *Прим. перев.*

как хороши были все эти нелепости. Он радовался и отчаивался в одно и то же время. Противоположные чувства жили в нем вместе, и оба — в полную силу. Душа его была не мешаниной цветов, смутной, как бурое с лиловым, где ни один цвет не остался самим собой. Она как парча из алых и черных нитей, переплетенье радости и скорби.

Со стороны мелкие радости и причуды Чарльза еще трогательней, чем его горе. Однажды этот важный человек зашел в портерную на Парламент-стрит и сказал хозяину: "Сколько стоит стакан лучшего, самого лучшего пива?" Тот ответил: "Два пенса". "Тогда, — сказал ребенок, — нацедите мне, пожалуйста, стакан, да только пополнее".

"Хозяин, — рассказывает дальше Диккенс, — выглянул из-за стойки и, странно улыбаясь, смерил меня с ног до головы, но вместо того, чтобы нацедить пива, просунул голову за занавеску и что-то сказал жене. Та появилась с каким-то рукодельем и вместе с мужем усталилась на меня. Как сейчас вижу всех нас троих. Трактирщик в жилетке прислонился к окну у стойки, его жена глядит на меня поверх откидной доски прилавка, а я в смущении смотрю на них, остановившись перед стойкой. Они засыпали меня вопросами — как меня зовут, сколько мне лет, где я живу, где работаю и как я туда попал? На все вопросы я придумывал весьма правдоподобные ответы, стараясь ни на кого не набросить тени. Они нацедили мне эля, который, как я подозреваю, отнюдь не был Несравненным Оглушительным, а хозяйка подняла откидную доску стойки, вернула мне мои деньги и, наклонившись, поцеловала меня, то ли дивясь мне, то ли сочувствуя, не знаю, но, во всяком случае, от всего своего доброго материнского сердца"<sup>1</sup>. Здесь он касается той стороны обычной жизни, чьим поборником

<sup>1</sup> "Дэвид Копперфилд", гл. XI. Перевод А. Кривцовой и Е. Ланна.

ему суждено было стать. Он рассказал нам, что нет пива вкуснее, чем пиво бедняка, нет радостей лучше, чем радости бедных. В других трактирах он вел себя еще важнее. "Помнится, — пишет он, — держа под мышкой ломоть хлеба, завернутый, как книга, в бумагу (хлеб я принес с собой из дому), я зашел в ресторацию около Друри-лейн, славившуюся своим мясным блюдом "à la mode"<sup>1</sup>, и потребовал полпорции этого лакомства, чтобы съесть его вместе с моим хлебом. Не знаю, что подумал лакей при виде столь странного юного существа, зашедшего в их заведение без всяких спутников, но я и теперь вижу, как во время моего обеда он тарасил на меня глаза и приташил еще одного лакея полюбоваться мной. Я дал ему на чай полпенни, весьма желая, чтобы он отказался его взять"<sup>2</sup>.

Для него самого будущее становилось мрачнее и мрачнее. Слова эти слабы; он ощущал не столько сгущающуюся неудачу, сколько недвижимую и необоримую беду, которую не отворишь, как не отворишь сумерки или ночной мрак. Он ощущал, что умирает и похоронят его в ваксе. Однако он, по-видимому, почти не говорил семье о своем отчаянии. Им в тюрьме было лучше, чем ему на воле. Из всех удивительных способов, которыми человек доказывает, что его нельзя признать существом разумным, непонятнее всего и таинственнее детская скрытность. О жестокостях в школе или на фабрике мы узнаем из газет; нам говорят о них инспекторы, врачи, раскаявшиеся воспитатели и одумавшиеся хозяева, но никогда не говорят сами дети, сами жертвы. Поневоле кажется, что живое существо надо учить, как прочим искусствам, искусству плакать от боли. Кажется, что терпение — свойство врожденное, нетерпение же — вторично и

<sup>1</sup> Здесь — жаренный или тушеный с большим количеством пряностей.

<sup>2</sup> "Дэвид Копперфилд", гл. XI *Перевод А.Кривцовой и Е.Ланна.*

сложно, как игра в карты. Так это или нет, несомненно одно: Диккенс мог измучиться, и скончаться, и лечь в могилу вместе с нерожденным Пиквиком, если бы не случай.

Как я говорил, он навещал отца в Маршалси\*. Беседы их, должно быть, были смешней, страшней и трогательней, чем все диалоги его книг. Наверное, лишь Джордж Мередит смог бы описать ребенка, чьи беды были детскими, но сам он страдал как в аду, и взрослого, потерпевшего крах, но который думал об этом не больше, чем младенец. Однажды сын не выдержал — быть может, его довела до этого невыносимая бодрость красноречивого отца — и попросил, чтобы его забрали с фабрики. Просил он, боюсь, не по-детски, почти до ужаса красноречиво. Старый бодряк так удивился, что ничего не сделал. Трудно судить, связан ли этот разговор с тем, что последовало; скорее всего, нет. Чарльза спасла, по всей вероятности, ссора между отцом и тем из Лемертов, который возглавлял фабрику. Диккенс-старший, (к тому времени вышедший на волю) мог, без сомнения, вести распрю с величием Микобера — и добился того, что Лемерт расшвырянул окончательно. Он поговорил с Чарльзом — сперва довольно мягко, потом грозно, ибо не мог сдержаться, когда речь зашла об отце. В конце концов он сказал прямо, что подчиненный уволен, и мальчика вежливо и торжественно изгнали из ада.

Мать его с непонятной черствостью хотела, чтобы он помирился с Лемертом и вернулся на фабрику. Быть может, острое чувство ответственности, столь частое у женщин, внушало ей, что главное — вытащить семью из долгов. Но старый Диккенс неожиданно настоял на своем — с той резкой и очень редкой властью, которую раз в десять лет по пустякам проявляет слабейший из мужчин, побеждая сильнейшую из женщин. Мальчик страдает, мальчик способный — значит, мальчик пойдет в школу. Мальчик и пошел — в "Академию Веллингтон-Хаус", на Морнингтон-плейс. Не часто ребенок вступает из жизни в школу, а не из школы в жизнь. Можно ска-

зять, что у Диккенса юность предшествовала детству. Он видел жизнь во всей ее грубости прежде, чем стал к ней готовиться, и, быть может, знал худшие английские слова раньше, чем узнал лучшие. Вспомним, что этот странный сдвиг он перенес в рассказ о мытарствах Копперфилда, который работал у Мэрдстона и Гринби раньше, чем попал к доктору Стронгу. Дэвида, как его самого, стали тщательно готовить к жизни, которую он уже хорошо знал. Кроме "Копперфилда", почти нет воспоминаний об этой поре — разве что обрывочные рассказы его соучеников, из которых можно лишь узнать, что он был остер, умен, быть может, немного хвастлив, что у него был ясный взор и легкий слог. Вероятно, он возмещал былые горести, всюду наслаждался свободой и вольнолюбиво бил крыльями, которые чуть-чуть не сломали. Мы узнаем о занятиях, неожиданно детских для того, кто столько повидал, — о тайном языке, похожем на тарабарщину, и о ярко раскрашенном кукольном театре, который так любил Стивенсон. Оба они не случайно любили такой театр. Сцена его не выдержит психологического реализма, картонным персонажам не под силу анализировать друг друга. Зато как нельзя лучше можно показать все, что нужно романтику. Кукольный театр противоположен театру камерному. На камерной сцене можно делать что угодно, если вы нетребовательны к декорациям и бутафории; на сцене кукольной можно делать что угодно, если вы нетребовательны к актерам. Здесь вряд ли поставишь современный диалог о браке, однако очень легко изобразить Страшный суд.

Кончив школу, Диккенс поступил клерком кстряпчему Блекмору и стал одним из тех жалких мальчиков на побегушках, которых позже так причудливо описывал. Здесь, без сомнения, он встретил Лоутена и Свивеллера, Чэкстера и Уобблера, если эти дивные существа могут жить в нашем падшем мире. Однако для него характерно, что он совсем не собирался оставаться клерком. Он хотел возвыситься еще тогда, когда беспечным

мальчишкой смотрел на Гэдсхилл; желание это померкло, но все же не исчезло, когда он попал в колесо фабричного труда, и ожило, когда он вернулся в школу, в нормальное детство. Он не мог смириться с ролью переписчика бумаг. Сам, без помощи и без совета, он стал готовиться к работе репортера. Весь день он изучал законы, всю ночь — стенографию. Ее не изучишь с насюку, а заниматься ему было некогда. Все мешало ему, никто его не учил, он не мог сосредоточиться как следует и работал вполсилы, он просто не спал — и все же стал одним из лучших стенографов своего времени. Удивительно, как далеки друг от друга то случайное воспитание, которое давали ему люди, и редкостная серьезность, с которой сам он воспитывал себя. Однажды его отца спросили, где воспитывался Чарльз. "Как бы вам сказать, — со свойственной ему раздумчивостью отвечал толстяк. — Он, в сущности... гм-гм... Он сам себя воспитал". Так оно и было.

На житейском упрощении Диккенса стоит остановиться — оно проливает свет на одно противоречие или, вернее, на то, что нынешняя расхожая психология сочтет противоречием. Мы противопоставляем слабого сильному; Диккенс же был не только силен и слаб — он был очень слаб и очень силен. В нем было все, что мы зовем слабостью: он был раним; он мог в любую минуту расплакаться, как дитя; он так близко принимал к сердцу критику, словно его резали по живому; он был так впечатлителен, что истинные трагедии его жизни рождались из нервных срывов. Но в том, в чем сильные люди ничтожно слабы — в сосредоточенности, в ясности цели, в несокрушимой житейской храбрости — он был как меч. Миссис Карлейль, умевшая на удивление точно определить человека, сказала как-то: "У него стальное лицо". Быть может, она просто увидела в многолюдной комнате, как чистый, четкий профиль Диккенса рассекает толпу, словно меч. Все, кто встречал его, год за годом, замечали, что он страшится близкого заката; и

каждый год они замечали, что он восходит все выше. Уравновешенному, ровному человеку трудно понять его; такого, как он, каждый может ранить и никто не может убить.

Ему еще не было девятнадцати, когда он стал репортером в палате общин. Отец его, который вышел из тюрьмы чуть раньше, чем Диккенс ушел с фабрики, тоже, среди прочих занятий, стал репортером. Диккенс-старший умел делать все с удовольствием, нимало не стараясь работать хорошо. Чарльз был совсем другим. Его, как я уже говорил, снедала жажда совершенства. Он изучал стенографию самозабвенно, как священные письма. Об этом, как о многом другом, он оставил умные и смешные воспоминания. Он пишет, как вытвердил весь алфавит. «И тут потянулось шествие новых чудищ, на редкость властных. Они утверждали, к примеру, что обрывок паутины означает "ожидание", а чернильная клякса в виде фейерверка — "невыгодны"». И заключает так: "Я едва это вынес". Однако один из его коллег сказал: "Еще никогда не бывало такого стенографа".

Диккенс стал прекрасным стенографом, прекрасным репортером, первоклассным журналистом. Отчеты о заседаниях он давал в "Тру сан", потом — в "Миррор оф парламент" и, наконец, в "Морнинг кроникл". Он очень хорошо записывал речи, и под его пером они становились много лучше, чем, по его же мнению, того заслуживали. Нельзя забывать, что он был исполнен победного свободолюбия, владевшего тогда умами. Правда, уважения к Матери Парламентов он почти не испытывал — палата общин, как и палата лордов, была для него чем-то вроде почтенной шутки. Когда он, бледный от бессонницы, смотрел вниз с галереи, в нем родилось, быть может, навеки оставшееся с ним презрение к британской конституции. Он слышал, как с правительственных скамей говорили бессмертные речи во славу Министерства Волокиты\*. "И тогда благородный лорд или уважаемый джентльмен, по ведомству кото-

рого числилось ограждение интересов Министерства Волокиты, клал в карман апельсин и кидался в бой. Стукнув по столу кулаком, он обрушивался на уважаемого сочлена, осмелившегося высказать крамольную точку зрения. Он считал долгом заметить уважаемому сочлену, что Министерство Волокиты не только не заслуживает критики в данном вопросе, но что оно достойно одобрения в данном вопросе — что оно выше всяких похвал в данном вопросе. Он также считал своим долгом заметить уважаемому сочлену, что, хотя Министерство Волокиты всегда и во всем бывает право, никогда еще оно не было до такой степени право, как в данном вопросе. Он также считал своим долгом заметить уважаемому сочлену, что, если б у него было больше уважения к самому себе, больше такта, больше вкуса, больше здравого смысла и больше разных других качеств, для перечисления которых понадобился бы целый толстый лексикон общих мест, он вообще не касался бы деятельности Министерства Волокиты, особенно в данном вопросе. Затем, скосив глаза на представителя Министерства Волокиты, призванного служить ему поддержкой и опорой, он обещал разбить полностью уважаемого сочлена изложением аргументов Министерства Волокиты по данному вопросу. При этом обычно происходило одно из двух: либо у Министерства Волокиты вовсе не оказывалось аргументов, либо благородный лорд или достоуважаемый джентльмен ухитрялся половину таковых позабыть, а другую перепутать — впрочем, и в том, и в другом случае деятельность Министерства Волокиты подавляющим большинством голосов признавалась безупречной<sup>1</sup>. Теперь говорят, что Диккенс уничтожил такие злоупотребления, и описание это никак не связано с нашей общественной жизнью. Так смотрит на де-

<sup>1</sup> "Крошка Доррит", кн. I, гл. X. *Перевод Е. Калашниковой.*

ло Министерство Волокиты. Но Диккенс, истый радикал, хотел бы, кажется мне, чтобы мы продолжали его борьбу, а не праздновали его победу, тем более что ее и нет.

Англией и сейчас правит семья Полипов. В парламенте окопалась прославленная троица: важный старый Полип, знающий, что Министерство Волокиты необходимо, резвый молодой Полип, знающий, что оно не нужно, и бестолковый молодой Полип, который не знает ничего. Из них и формируют наши кабинеты. Люди говорят о бесчинствах и нелепостях, которые обличил Диккенс, словно это — история вроде Звездной палаты\*. Они верят, что дни глупого благодушия и жестокого равнодушия ушли навсегда. На самом деле эта вера только благоприятствует благодушию и равнодушию. Мы верим в свободную Англию и в добродетельную Англию, потому что верим в отчеты Министерства Волокиты. Конечно, не мы первые так спокойны и благодушны. Мы верим, что Англия изменилась, что в ней царит демократия, что чиновники ее неподкупны. И все это значит, что не Диккенс победил Полипов, а Полипы победили Диккенса.

Скажу еще раз: не надо забывать, что молодой Диккенс и его первые книги полны какого-то радостного нетерпения — старой, доброй нетерпимости к государственной машине. Правда, когда он слушал речи в защиту Министерства Волокиты — то есть именно того, что казалось ему предсмертным хрипом обреченной олигархии, — нетерпение преобладало над радостью. Его неизлечимо беспокойный дух искал веселья в перипетиях газетной работы. Он мчался в почтовых каретах записывать для "Морнинг кроникл" речи на политических митингах. "Вот это были люди! — восклицает он, вспоминая о заправилах "Морнинг кроникл". — Им было не важно, большое дело или мелкое. Мне пришлось ставить им в счет полдюжины починок почтовой кареты за один перегон. Мне пришлось ставить в счет

чистку пальто, закапанного воском, потому что я писал урывками, ночью, в карете, мчавшейся во весь опор". И дальше: "Я часто восстанавливал для печати стенографические записи важных речей — а это требует исключительной аккуратности, одна ошибка может погубить навеки начинающего репортера, — я восстанавливал их, держа бумагу на ладони, при скудном свете фонаря, в почтовой карете, несущейся по незнакомым краям с удивительной по тому времени скоростью пятнадцать миль в час". Вся его жизнь неслась в такт ночному галогу. Придав этой немислимой скачке привкус жути и преступления, он описал много позже, как Джонас Чезлвит бежит под проливным дождем.

Все это время (мы не знаем, с каких именно пор) творческая его сила была в высоком, почти лихорадочном напряжении. Еще подростком он набросал забавы ради несколько заметок о занятных людях; он описал, например, парикмахера своего дяди, который вечно обсуждал, что должен был бы сделать Наполеон в том или ином случае. У него накопился целый блокнот таких заметок. Он описывал не только людей, но и места, которые часто обладали для него большей индивидуальностью, чем люди. В декабре 1833 года он поместил в "Олд мансли мэгэзин" один из очерков\*, а после — еще девять; когда же этот журнал — романтическое и мятежное детище одного из ветеранов Боливара — прогорел и закрылся, они продолжали печататься в вечернем приложении к "Морнинг кроникл". Позже их называли "Очерками Боза", и с ними Диккенс вступил в литературу. Вступил он и в новую, взрослую пору, и в счастливый брак. У одного из его коллег, Джорджа Хогарта, было несколько дочерей, и Диккенс, по-видимому, очень с ними дружил. Я пишу сейчас только о его книгах и не хочу углубляться в историю его женитьбы и семейной драмы. Однако замечу, что драма эта в какой-то степени связана с особенностями сватовства. Очень молодой и очень бедный человек, пробивающийся

себе дорогу, который помнит годы тоски и несчастий; человек, чьи ярчайшие и глубочайшие воспоминания невыносимы и унизительны, попадает в дом, полный молодых девушек. Надеюсь, я не преувеличу его слабости и даже в чем-то его оправдаю, если скажу, что он влюбился сразу во всех. Сама идея женственности опьянила его — так часто бывает в юные годы. И снова я надеюсь, что меня не осудят за грубость, если я скажу, что по несчастной случайности он выбрал не ту, кого надо бы. Конечно, он очень виновен в том, что случилось позже, но я не думаю, что он просто бросил женщину, которую когда-то искренне любил. Скорее было так: его закрутило в водовороте не столько первой любви, сколько первых флиртов. Он горячо любил всех девушек этой семьи прежде, чем влюбился в свою невесту\*, и после того, как навеки поссорился с ней. В пользу этого взгляда говорят чувства ко всем обитателям священного дома Хоггартов. Одна из сестер была ему лучшим другом до самой смерти. Другая рано умерла, и он почитал ее как святую и просил, чтобы его похоронили в ее могиле. Женится он 2 апреля 1836 года. Форстер пишет, что за несколько дней до объявления о предстоящей свадьбе в "Таймс" было напечатано другое объявление — о том, что 31 марта выйдет первый выпуск романа "Посмертные записки Пиквикского клуба". Так началась литературная жизнь Диккенса.

Несмотря на вспышки великолепного юмора, в "Очерках Боза" еще не обнаружился в полной мере его исключительный дар. Можно сказать, не слишком греша против истины, что "Очерки" — одна из немногих книг, которые, останься они единственными, не принесли бы Диккенсу славы. И все же славу они принесли. Современники почувствовали в них что-то новое; мы, знающие, что было позже, чувствуем только плоский, тяжеловесный юмор комической литературы тех лет. Вообще же нельзя судить о новизне писателя по первой его книге. У молодых есть все, что угодно, кро-

ме своеобразия. Мы нередко считаем, что молодой писатель принес в старый мир новую весть. На самом деле молодость — пора подражания, даже подчинения. Чувства могут быть сколь угодно искренними и бурными, но выражаются они в искреннем и бурном подчинении чужому стилю. Взрослея, мы узнаем, что суждено сделать нам самим. Подвигаясь к могиле, человек постигает мудрость, которую вправе назвать новой, слог, который вправе назвать своим, и, войдя в зрелость, становится самим собой. Ибсен писал в юности почти классические пьесы о викингах; это в старости он стал бить стекла и пускать фейерверк. По мнению критики, первые поэмы Браунинга плохи только тем, что в них "слишком много красот и мало глубины мысли". Другими словами, они плохи только тем, что в них нет Браунинга.

"Очерки Боза" все же немало значат в творческой жизни Диккенса. В них он выразил свое кредо; в них посвятил себя своему делу — любовному и причудливому живописанию беднейших из среднего класса. Ему было суждено показать этим людям, что их серая жизнь прекрасна, как сказочный край. Но в "Очерках" все это еще незрело и грубовато, незрелость сказывается в том, что преувеличения тут гораздо больше, чем любви. Конечно, мы никак не согласны с теми, кто хочет, чтобы Диккенс был поизысканней и почище. Таких людей очистит только огонь. Однако в этой, первой, книге есть дух, которого нет больше нигде, — дух английского мещанства, который мы вправе назвать вульгарностью. Я хочу сказать, что в очерках и автор, а не только его персонажи, проявляет то мелочное чванство, то ощущение границ между сословиями, которое можно считать единственным тяжким грехом наших мещан. Возьмем, к примеру, грубую и балаганную историю о Горацио Спаркинсе. Семья выскочек ублажает молодого краснбая, которого приняла за лорда, и узнает, что он служит в лавке. Конечно, только выскочки и снобы счита-

ют, что лорд красноречив, но ведь только снобы смеются над красноречивым приказчиком. Так и чувствуешь, что человек поистине свободный презирал бы эту семью, даже если бы Горацио был пэрром. Здесь, и только здесь, проявилась у Диккенса мещанская вульгарность; больше ни в чем и нигде ее у него нет. Ведь в мещанах только одно низко: высокомерие, пренебрежение к низшим. Оттенки, незаметные внешнему взгляду, но четкие, словно границы между кастами, отделяют один слой прислуги от другого. Диккенс был призван воплотить во вдохновенных образах все неисчерпаемые достоинства демоса. Он показал, что в нашей цивилизации нет ничего смешнее, — и был прав. Он показал, что у нас нет ничего трогательней и сердечней, — и снова был прав. Демос всем хорош, плох лишь одним — он не ведает демократии.





## ЗАПИСКИ ПИКВИКСКОГО КЛУБА

У колыбели "Пиквика" разразился один из литературных конфликтов, столь частых в жизни Диккенса. Конфликты эти чаще всего порождала чья-нибудь ошибка или неловкий шаг; но их могло бы не быть, если бы не беспредельная ранимость и чувствительность моего героя. Он так принимал к сердцу все касающееся авторства, что даже его дивный юмор отказывал ему. Он превращал в смертельных врагов тех, кого мог обратиться в бессмертную шутку. Диккенс не ставил себя выше закона, он даже слишком уважал закон, но не понимал, что *de minimis non curat lex*<sup>1</sup>.

Каждый мог вывести его из себя; дурак мог вызвать его на глупость. Жалкий безумец, которому вздумалось сказать, что он, а не Диккенс, написал "Чезлвита", или мелкий репортер, сболтнувший, что Диккенс не носит крахмальных воротничков, мог вызвать взрыв оправданий, громких и яростных, как оправдания человека, обвиненного в черной магии или государственной измене. Поэтому письма его полны весьма своеобразных обид и жалоб. Никак не скажешь, что он не прав — он прав, но ведет себя неправильно. Он был не только добрым, но и справедливым; он просто не мог бы напрасно обвинить или обидеть человека. Но слабость его была в том, что он не мог вынести, когда хоть немно-

<sup>1</sup> Закон не занимается мелочами (*лат.*).

го обвиняли или обижали его. Нельзя сказать, что он часто ошибался; о нем, как о многих склонных к ссоре людям, можно сказать, что он был слишком часто прав.

Все, что случилось при появлении "Пиквика", — не самый удачный пример этих его свойств, ибо Диккенс еще работал в газете, перебивался с трудом, и удар был для него, наверное, тяжелее, чем позже, в годы славы. Но всегда, во все годы, до смерти, Диккенс самым серьезным образом реагировал на бури в стакане воды, писал объяснения, искал свидетелей, хранил истлевшие бумаги и завещал детям забытые распри, как завещают вендетту. На самом же деле первая его литературная обида была настолько нелепа и смешотворна, что трудно понять, как мог он через месяц вспоминать о ней без смеха. Факты просты и почти всем известны. Издатели Чепмен и Холл решили выпустить серию картинок известного карикатуриста Сеймура. Художник этот славился умением смешно изображать спортсменов, и, чтобы дать ему возможность рисовать на эти темы, Диккенсу предложили написать о любительском спортивном клубе, члены которого вечно попадают впросак. Диккенс отказался по двум причинам: во-первых, спортивные сюжеты плоски, во-вторых, он ничего не смыслит в спорте. Он предложил написать о клубе исследователей и путешественников — Пиквикском клубе — и сохранил только одного спортсмена. Меланхолический Уинкль — все, что осталось от неродившегося клуба Нимврода. Первые семь выпусков появились за подписью Сеймура и с текстом Диккенса. Здесь беды Уинкля играли немалую — хотя и не чрезмерную — роль. Раньше, чем вышел восьмой, Сеймур застрелился. Его ненадолго заменил Бесс, а потом Диккенс пригласил Хэблота Н. Брауна, которого мы все зовем Физом, и вступил с ним в союз\*. Они подходили друг другу, как Гилберт и Салливен\*. Ни один художник, кроме Физа,

не сумел, иллюстрируя Диккенса, преувеличить ровно в меру. Ни один художник не дышал атмосферой Диккенсова царства, где клерки — это клерки и в то же время эльфы.

Тихому человеку покажется, что основания для ссоры тут не сыщешь. Однако вдова Сеймура как-то сумела отсюда вывести, что ее муж создал "Пиквика" или хотя бы послужил причиной его успеха. По всей видимости, у нее не было никаких доводов, кроме одного, всем известного: дело началось с того, что издатели решили пригласить Сеймура. Так оно и было, и Диккенс никогда этого не оспаривал не только потому, что был чересчур честен, но и потому, что был слишком щепетилен и, настаивая на своей правоте, очень старался говорить только правду. Действительно, вначале не Сеймура пригласили иллюстрировать Диккенса, а Диккенса — иллюстрировать Сеймура. Но и намека не было на то, что Сеймур что-нибудь написал или придумал хоть одну черту Пиквика, или номер его кеба, или эпизод — он не прибавил ничего, даже запятой. Диккенс снова и снова твердит все, что можно сказать против претензий миссис Сеймур, но вряд ли вообще можно сказать что-нибудь в их защиту.

С поверхностной, деловой точки зрения ему бы следовало стать выше глупой склоки. Но надо было стать выше нее и в более глубоком, истинном смысле. Она не могла тронуть ни его самого, ни его славы. Если бы Сеймур начал повесть и подарил Диккенсу марионеток — Тапмена и Джингля, — Диккенс все равно остался бы Диккенсом, а Сеймур — Сеймуром. Притязания вдовы были жалкой ложью, но, будь они даже справедливы, они бы стали жалкой правдой. Величие Диккенса, особенно величие Пиквика, не может затмить подказка. Чужой зачин им был бы не в ущерб. Если бы доказали, что, скажем, Готорн позаимствовал идею "Алой буквы", он остался бы мастером, но мы все же ценили бы его меньше. С Пиквиком все иначе, и это легко проверить. Если

Сеймур подсказал идею книги, то какова она? В "Пиквики" нет никакой заданной идеи, Диккенс не позаимствовал у Сеймура плана повествования — в повествовании нет плана. Во всех книгах Диккенса, особенно в этой, вся сила и слава — в подробностях. Книга тем и хороша, что перед нами бьет через край живое и творческое воображение; темы же (во всяком случае, вначале) просто нет. Главная идея Тапмена — жирного ловеласа — плоска и вульгарна; поражает и увлекает Тапмен, как он есть у Диккенса, во всех его подробностях. Идея Уинкля, спортсмена-неудачника, далеко не нова; новым и неожиданным он становится в романе. Про некоторых людей говорят, что их фантазия придает обаяние волшебства нашей скучной жизни; фантазия у Диккенса придает это обаяние скучной выдумке. Уже в первых главах привычные персонажи избитых фарсов поражают нас, как прекрасные незнакомцы.

В сущности, претензии миссис Сеймур — комплимент. Дело в том, что Диккенс взял или мог взять начало книги у кого угодно. Он сильнее, чем просто писатель, который может что-то написать; он так силен, что хочет и может написать все. Он кончил бы любую повесть. Он вдохнул бы немыслимую жизнь в любых героев. Если бы Сеймур и впрямь придумал названия всех глав и создал бы всех героев, его последователь даже в этих пределах проявил бы свободу, способную потрясти мир. Если бы Диккенсу пришлось брать сюжеты из учебника, а фамилии — с газетного клочка, он сделал бы все это своим на первых же десяти страницах. В определенном смысле, повторяю, миссис Сеймур была права. В ту пору Диккенс позаимствовал бы что угодно и откуда угодно. Он не стал бы красть, но, случись и это, он не стал бы подражателем. Его сразу отличили бы неисчерпаемая творческая сила, невероятная выдумка; только ее и нельзя подделать в литературе, а чтобы подражать ей, нужно быть гением. Подать идею Диккенсу — все равно что подлить воды в Ниагару. Важно ли, какой источник

породил стремнину нелепицы, ревушую день и ночь! Диккенс выдумал так много, что невозможно усомниться в его выдумке. Он был великий человек, если не тысяча людей сразу.

Однако истинные обстоятельства дела показывают, что нелепы не только претензии вдовы, но и то негодование, с которым Диккенс защищал свое право на каждую мелочь. "Пиквикские записки" возникли из целой груды замыслов и выдумок, и участвовало в этом немало народу. Издателям не удалось создать клуб Нимврода, но какой-то клуб они создали. Сеймур, любитель спортивных тем, если не создал, то помог создать Уинкля. Самого Пиквика Сеймур изобразил высоким и тощим, но Чепмен — по собственной воле — смело превратил его в приземистого толстяка, взяв за образец толстого старого щеголя по имени Фостер, который носил гетры и панталоны в обтяжку и жил в Ричмонде. И если бы нас занимала эта столь маловажная сторона вопроса, можно было бы сказать, что Пиквика создал Чепмен. Однако, повторяю, выдумать Пиквика — мало. Выдумать его легко. Трудно его написать.

Как бы ни обстояли дела, нет и сомнения в том, что родилось из этого хаоса. В "Записках Пиквикского клуба" Диккенс одним прыжком вознесся с относительно низкого уровня на очень высокий. Он никогда больше не спускался до "Очерков Боза". Он, скорей всего, не поднимался больше до уровня "Пиквика". Конечно, "Пиквик" нельзя назвать хорошим романом, нельзя назвать и плохим — это вообще не роман. В определенном смысле он лучше, чем роман. Ни одному роману с сюжетом и развязкой не передать этого духа вечной юности, этого ощущения, что по Англии бродят боги. Это не роман, у романов есть конец, а у "Пиквика" его нет, как у ангелов. Точка, стоящая в конце последней напечатанной фразы, — не конец в литературном смысле слова. Еще в детстве мне казалось, что в моем "Пиквике" не хватает нескольких страниц, и я ищу их по сей

день. Книгу эту можно кончить где угодно. Ее можно оборвать после того, как Пиквика освободил Напкинс, и после того, как Пиквика выудили из воды, и в сотне других мест. Мы все равно бы знали, что это не конец. Мы знали бы, что Пиквика снова ждут славные приключения на больших дорогах. Правда, книга кончается тем, что Пиквик приобрел дом под Даличем, но мы-то знаем, что он там не усидел. Мы знаем, что он вырвался снова на дорогу приключений и, если мы попадем на нее где бы то ни было в Англии, он выйдет к нам по какой-нибудь тропинке.

О несходстве этой книги с обычным романом стоит сказать еще несколько слов, прежде чем мы перейдем к другим книгам Диккенса. Творчество его нельзя разбирать по романам. Нельзя обсуждать, хороший ли роман "Никльби" и плохой ли — "Наш общий друг"\*. Нет романов "Николас Никльби" и "Наш общий друг". Есть сгустки текучего, сложного вещества по имени Диккенс, и в каждом сгустке непременно окажется и превосходное, и очень скверное. Можно при желании заметить, что "Крамльсы хороши, а Боффины слабы", как человек на берегу реки замечает и цветок, и мусор. Целые книги сравнивать нельзя. Прекраснейшие находки могут обнаружиться в слабейшей из книг. "Повесть о двух городах" — книга хорошая, "Крошка Доррит" — средняя, но Министерство Волокиты не хуже банка Теллсона. "Лавка древностей" слабей "Копперфилда", но Свивеллер не слабее Микобера. Каждый из этих великолепных персонажей может встретиться где угодно. Почему бы Сэму Уэллеру не забрести в "Никльби"? Почему бы майору Бегстоку со свойственной ему напористостью не перемахнуть из "Домби и сына" прямо в "Чезлвита"? И все же одно исключение есть. "Пиквик" стоит особняком; не стремясь к цельности, он обрел какую-то цельность. "Дэвид Копперфилд" тоже, хотя и меньше, не похож на другие книги — здесь Диккенс пишет о себе, а в "Повести о двух городах" он единственный раз не сов-

сем себе верен. В целом же у Диккенса важны не рамки романа, но персонажи, играющие большую, а чаще маленькую роль в повествовании.

Это довольно просто, но если этого не поймешь, можно не понять и недооценить Диккенса. Все приемы и ухищрения нужны ему, чтобы персонажи максимально выразили себя, но и этого мало, все здесь гораздо глубже и непривычней для нынешних людей. Все богатство его приемов нужно, чтобы характеры выразили себя. В его книгах то и дело меняются положения, но только затем, чтобы мы увидели немыслимых людей, которые вообще не меняются. Если бы нам подарили продолжение "Пиквика", действие которого происходит десять лет спустя, Пиквик не постарел бы и на год. Мы знаем, что он не впал в странное и прекрасное детство, облегчившее и упростившее последние дни полковника Ньюкома\*. Ньюком, всю книгу насквозь, живет во времени; Пиквик — нет. Самые современные из нас примут это за комплимент Теккерею и упрек Диккенсу. Но это лишь покажет, как плохо современный человек понимает Диккенса. И еще это говорит о том, как мало народу понимает теперь верования и сказки человечества. То, о чем я говорю, можно выразить примерно так: Диккенс, в сущности, не писатель, а мифотворец\*.

На какое-то время наш уголок Западной Европы увлекся так называемой беллетристикой, мы стали описывать наши (или похожие на наши) жизни, чтобы взглянуть на них со стороны. Мы называем это вымыслом, но вымысла тут меньше, чем в старой литературе. Наши книги воспроизводят не только жизнь, но и ее пределы; воссоздают не только жизнь, но и смерть. Но там, где нас нет, — в любой стране, в любом столетии — творили с начала времен другую, лучшую выдумку. Теперь ее зовут фольклором, народной словесностью. Наши романы, описывающие людей как они есть, создает небольшая, образованная часть общества. Та, другая литература повествует о людях, которые

больше чем люди, — о полубогах и героях; она так важна, что ее не доверишь ученым. Создавать эти чудища может только народ, это — народное ремесло, как дело пахаря или каменщика; те, кто заплетал плетни и рыл канавы, создавал и божества. Люди не могли выбирать королей, но могли выбирать богов. Беллетрист с исключительной ловкостью орудует в пределах повседневности; желания сказочника просты, но они выводят его за эти пределы. Роман или рассказ — это обычная жизнь с точки зрения необычного человека. Сказка — это чудеса с точки зрения человека обычного.

Продвигаясь сквозь историю к нашей эпохе, мир становился ученым, но и менее демократичным, и фольклор постепенно превратился в беллетристику, но древний огонь чудес медленно гаснет в лучах повседневного реализма. Уже не одно столетие персонажи наших книг одеты в одежды смертных, но кровь богов дает себя знать. Даже словарь наш то и дело напоминает о прошлом. Когда современный роман повествует о терзаниях хлипкого клерка, который никак не решит, на ком ему жениться или во что поверить, мы называем это нудное создание героем, как называли когда-то Ахилла. Народ любит (или любил) счастливые концы не из слащавого оптимизма — в нем еще не погибла старая мечта о победе над драконом, о торжестве избранника небес.

У мифов, гаснущих в наш век, есть еще одно, почти неуловимое свойство, очень ясное тем, кто их читает, но ускользающее от тех, кто о них пишет. Каждый их эпизод, даже самый короткий, бесконечен; нам кажется, что это мы уходим, а он остается навсегда. Не случайно, не ради формы теперь так любят новеллы; любовь эта означает, что для нас все преходяще и хрупко, что бытие — только ощущение, быть может, только обман. Современная новелла, как сон, полна неотразимого очарования мнимости. Словно курильщик опиума, мы в мимолетной вспышке видим серые улицы Лондо-

на или багровые равнины Индии; мы видим людей с привлекательными и даже вдохновенными лицами, но рассказ кончается, и люди исчезают. За этими кусочками жизни нет ничего окончательного, прочного. Словом, современники наши пишут короткие рассказы, потому что сама жизнь для них — короткий и, быть может, недостоверный рассказ. Но в старых книгах, даже в смешных — нет, особенно в смешных старых книгах, — было иначе. Когда их читаешь, кажется, что герои живут вечно, а нам позволено взглянуть на них; другими словами, чувствуешь, что герои эти — боги. Дядя Тоби\* говорит вечно, как вечно пляшут эльфы. Когда бы мы ни постучались к Фальстафу, он будет дома. Мы верим в это, как верил язычник, что, прорви он криком тишину нечестивых столетий, Аполлон в своем храме услышит его. Такие писатели пишут повесть, а мы знаем, что это — часть эпоса. Вот почему так важны, даже священны дешевые книжки о сыщиках и прочее чтиво для уличных мальчишек. Они косноязычны, они никуда не годятся, их не приемлет наша злая культура, их осуждают глупые судьи и высмеивают учителя — но это все та же, народная литература, еще любимая народом. Это бесконечные, как "Тысяча и одна ночь", похождения Меткого Дика\*, подобные бесконечным похождениям Робин Гуда. Вот он, прекрасный и неизменный отрок, который не станет взрослым и в тысячном томе, и через тысячу лет. В жалких улочках и темных лачугах, в вечном унижении и страхе человечество и по сю пору делает свое безвестное дело — создает героев. А в других веках и в других местах — там, где небо яснее нашего, — вечные сказки слагаются лучше и весь наш смертный мир творит бессмертных.

Диккенс был скорей мифотворцем, чем писателем, — последним и, должно быть, величайшим. Ему не всегда удавалось создать человека, но всегда удавалось создать божество. Его персонажи — как Петрушка или Рождественский Дед. Они живут, не меняясь, в вечном

лете истинного бытия. Диккенс и не думал показывать влияние времени и обстоятельств на человеческую душу; он не показывал даже, как душа влияет на время и обстоятельства. Замечу, кстати, что всякий раз, когда он пытался описать, как человек изменился, он терпел неудачу — вспомним раскаяние Домби или мнимое очерствение Боффина. Цель его иная: его герой висит в блаженной пустоте, где времени нет, нет и обстоятельств, как ни странно это звучит, если мы припомним божественный фарс "Пиквика". Но события этой книги при всей их фантастичности призваны выразить высшую, поистине дикую причудливость души или хотя бы показать ее читателю. Диккенс выстрелил бы Пиквиком из пушки, только бы загнать его на рождество к Уордлям; он разобрал бы крышу, чтоб спустить его на вечеринку к Бобу Сойеру. Но стоит Пиквику оказаться перед чашей пунша, среди самых гротескных собутыльников, ничто не сдвинет его с кресла. Стоит ему попасть к Сойеру — и он забывает, как туда попал; забывает миссис Бардл и все, что с ней связано. Ведь события эти просто заклинание, вызывающее бога, и бог (мистер Джек Хопкинс) явился во всей славе своей. Как только персонажи встретились, лестница, по которой они пришли, не нужна, она падает, самый строй повествования разлетается в куски, сюжет девается куда-то, разбегаются лишние персонажи. Течение событий, в которых участвовало столько народу, тормозят два-три человека, беседующие так непринужденно, словно они в раю, ибо не они созданы для повести, а повесть создана для них, и они это знают.

Я надеюсь, что всякому довелось хоть раз посидеть за столом среди лучших своих друзей, и каждый из них раскрывался, как огромный тропический цветок. Каждый находил свою роль, словно в дивной импровизации. Каждый был самим собой, как никогда еще не бывал в этой юдоли слез, и каждый был карикатурой на самого себя. Тот, кому знакомы такие вечера, поймет преуве-

личения "Пиквика". Тот, кто их не знает, не станет радоваться "Пиквику" и, наверное, не сумеет обрадоваться раю. Ведь в этом отношении, повторю, Диккенс близок к народной вере — самой глубокой и надежной из вер: он исповедует вечную радость, он верит в существа нетленные, как Пэк\* или Пан, чье жизнелюбие не могут погасить неисчислимые тысячелетия. Он пришел в литературу не для того, чтобы его создания рабски копировали жизнь во всей ее узости; он пришел, чтобы они жили, имели жизнь, и имели ее с избытком. Как странно, что христиан считают врагами жизни, когда они хотят, чтобы она длилась вечно. Еще удивительней, что старых авторов комических книг считают скучными, тогда как они хотели дать вечную жизнь своим героям. И вечная радость народной веры, и вечный смех народной книги исчезли в наши дни. Мы слишком слабы, чтобы желать бессмертия. Нам кажется, что хорошее не должно быть в избытке, а это кощунство, оно низвергает небеса и разбивает надежду. Великие богоборцы не боялись вечной муки; мы боимся вечной радости. Сейчас и здесь я не стану судить тех, кто любит жизнь и длинные романы, и тех, кто любит смерть и короткие рассказы. Я просто хочу сказать: если в повторах и в неизменных персонажах Диккенса мы видим недостаток гибкости и жизни, это значит, что мы не понимаем самой его сути. Он принадлежит другой традиции, и цель его — другая; в отличие от наших писателей он не колдует, словно алхимик, над человеческим опытом и блеклыми оттенками характера. Как все обыкновенные люди всех столетий, он пришел, чтобы творить богов; как обыкновенные люди, скажу снова, он пришел, чтобы дать своим персонажам избыток жизни. Дух, который он славит, — тот самый, что царит, когда двое друзей беседуют ночь напролет за бутылкой вина. Но для него они бессмертны, ночь бесконечна, а вино льется из бездонной бутылки.

Вот что надо сразу понять в "Пиквике" — здесь это еще важнее, чем в других книгах. "Пиквик" прежде все-

го история сверхъестественная. Мистер Пиквик — эльф, как и старик Уэллер. Это не значит, что того и другого выдержали бы качели из паутины, но, упав с них вниз головой, они остались бы живы. Точнее, Сэмюел Пиквик не эльф, он — сказочный принц, чудаковатый странник, Улисс какой-то дивной комедии. В нем хватает человеческого, чтобы странствовать и удивляться, но ему помогает веселый фатализм бессмертных существ. В нем хватает божественного чувства, говорящего ему в мрачный час, что он еще будет счастлив. Он пустился в путь на край света, но знает, что там его ждет хороший трактир.

Тут мы подходим к самому лучшему, смелому и необычному в "Пиквике". Мне кажется, никто этого не замечал, даже сам Диккенс. Во всяком случае, он к этому не стремился, это вышло само собой, быть может, из его подсознания, и согрело книгу, словно неяркий огонь. Конечно, это книгу изменило, так сильно, что она стала непохожа сама на себя, и вызвало одну из бесчисленных мелких распрей. В своем воинственном тщеславии Диккенс не терпел ни малейшей, пусть справедливой, критики. Более того, со всем своим неисчерпаемым остроумием он придумывал оправдания задним числом. Вместо того чтобы признать со смехом потрясающее неправдоподобие Пекснифа, он гордо, умно и весьма несправедливо заметил, что Пекснифы и должны хулить свое изображение. Когда его упрекнули в том, что гордыня мистера Домби сломилась быстро, как палка, он стал доказывать, что этого дельца с самого начала терзали сомнения, которых глупый читатель не смог заметить. В этом духе отвечал он и тем, кто указывал на явное и невинное обстоятельство: наши чувства к Пиквику в первой части не такие, как во второй. Мы знакомимся со старым дураком из фарса, если не со старым шарлатаном, а прощаемся с достойным негоциантом, образцом ума и здравомыслия. Диккенс ответил так же ловко, что всем доводилось встречать людей, неприят-

ных и нелепых на первый взгляд, в которых при ближайшем знакомстве открывались глубокие достоинства. Это верно, но всякий искренний почитатель "Пиквика" почувствует, что здесь такой ответ не подходит. Недостаток книги (если это вообще недостаток) не в изменении героя, а в изменении атмосферы. Дело не в том, что Пиквик становится другим, а в том, что другим становится "Пиквик". Как бы прекрасны ни были обе части, соединение их грешит против правил. По литературным канонам можно написать о том, что трус вроде Боба Акраса становится отважным, как Гектор. Но нельзя начать свою повесть в стиле "Соперников"\*; а кончить в стиле "Илиады". Другими словами, пусть меняется герой — но мы не готовы к тому, чтобы менялся автор. А в "Записках Пиквикского клуба" изменился автор. К середине книги он сделал великое открытие, нашел свою судьбу и, что еще важнее, свой долг. Открытие это превратило автора "Очерков Боза" в автора "Дэвида Копперфилда". Заключалось оно в той неповторимой и новой особенности "Пиквика", о которой я говорил.

Я уже говорил, что "Пиквик" — роман приключенческий, а Сэмюел Пиквик — романтический искатель приключений. Ничего необычного в этом нет. Но Диккенс сделал другое, небывалое: он выбрал в герои толстого буржуа, над которым легко посмеяться, и открыл, что именно он — идеальный искатель приключений. Поразительная новизна книги в том, что это приключения пожилого человека. Это сказка, где побеждает не младший из братьев, а старший из дядюшек. Получилось нечто новое, истинное и прекрасное. Ничто не требует такой простоты, как приключение. Никто не превзойдет в простоте честного и пожилого дельца. Для романтической повести он лучше, чем целая толпа трубадуров: молодой самохвал ждет приключений, как ждет наследства; когда же он получит то, чего ждал, он об этом забудет. Пожилой человек привык к рутине долга и, вырвавшись на волю, обретает вторую молодость. Старая,

хорошие люди становятся проще, говорил Теккерей со свойственной ему глубиной и тонкостью суждений. В молодости Пиквик был, наверное, несносным фатом. Он знал или думал, что знает все хитрости таких мерзавцев, как Джингль. Он знал или думал, что знает любовные уловки таких особ, как миссис Бардл. Но годы и жизнь сняли с него груз этих пагубных и ненужных знаний. Ему необычайно повезло: он утратил не только безумие, но и мудрость юности. Диккенс подметил и показал нам — нелепо, но убедительно — это странное простодушие закатной поры. Круглое, как луна, лицо Сэмюэла Пиквика и луны его очков освещают всю книгу светом округлой простоты. В них — важное удивление младенца, глубокое удивление, единственное истинное счастье, доступное человеку. Круглое его лицо — как старое круглое зеркало, где отражаются все причуды земного бытия; ведь удивление, говоря строго, единственный способ увидеть мир. Все это сложилось не сразу. Странно вспомнить первый замысел, мысль о клубе Нимврода, и Диккенса, измышляющего смешные трюки. Он выбрал (или кто-то выбрал) толстого пожилого простофилю, потому что тот словно создан, чтобы падать в люки, бороться с перинами, вываливаться из карет и тонуть в лужах. Но только Диккенс, он один, открыл по ходу дела, что этот толстяк создан спасти женщин, бросать вызов тиранам, прыгать, плясать, играть жизнью, быть всемогущим божеством и даже Дон Кихотом. Диккенс это открыл. Диккенс вошел в Пиквикский клуб, чтобы посмеяться, и остался там молиться.

Мольер и его маркизы очень веселятся, когда мосье Журден, толстый пожилой мещанин, с восторгом узнает, что всю жизнь говорил прозой. Я часто думал, понимал ли Мольер, что Журден в тот час поднялся выше их всех, до самых звезд? У него хватило простоты обрадоваться неизвестному сведению, более того, сведению, давно известному. Журден ощущает, что скучная про-

за — искусство, достижение, как стихи; так оно и есть, ведь сама наша речь — истинное чудо. Журден ощущает тонкий вкус воды и смакует ее, как вино. В его бесхитростном тщеславии, в жадности, в наивной любви к жизни, в неученой любви к учености гораздо больше романтики, чем в презрительных насмешках самодовольных дворян. Когда он старательно говорит прозой, он, сам того не зная, творит поэзию. Хорошо бы и нам понять, что ужин — это ужин, а жизнь — это жизнь, как романтик Журден понял, что проза — это проза. И Журден, и Пиквик — образцы подлинной, забытой романтики обыденности. В нашу жалкую эпоху смеются над средним классом. Наша богема привыкла к тому, что обыкновенные люди скучны, словно богема вправе судить о скуке. Декаденты брезгливо толкуют о пустых условностях и нудных обязанностях; им не приходит в голову, что обязанности и условности — самый верный путь к тому, чтобы видеть траву зеленой, а розу алой, чего они уже никак увидеть не могут. Стивенсон в своих замечательных "Фонарщиках" описывает восторг школьника, прячущего под плащом потайной фонарь. Чтобы узнать этот восторг, нужен школьник, нужна и школа. Без точных обязанностей и строгого распорядка радости нет. Такой человек, как Пиквик, провел в школе всю жизнь и, вырвавшись на волю, удивляет юных. Как заметил тонкий психолог Уэллер, сердце его родилось позже тела. Вспомним, что и Пиквик во время свидания Уинкля с мисс Эллен очень радовался потайному фонарю, который был не совсем потайным и только всем мешал. Душа его была с героями Стивенсона, когда они беседовали во мраке, у моря, на серых хаддингтонских песках. Он тоже фонарщик. Мне припоминается, что Стивенсон рассказывает, будто в лавках там продавали дешевые и прекрасные сигары "Пиквик". Будем надеяться, что герои курили их и округлый призрак Пиквика парил над кольцами дыма. Пиквик идет по жизни с той дивной доверчивостью,

без которой нет приключений. За простаком остается победа; он берет от жизни больше всех. Джингль обманул Пиквика — и вот тот попал во двор "Белого оленя" и увидел несравненного Сэма за чистой сапог. Его облапошили Додсон и Фогг — и вот он вошел в тюрьму как рыцарь и спас мужчину и женщину, причинивших ему зло. Тот, кто достаточно мудр, чтобы прослыть глупцом, не будет обделен ни радостью, ни подвигом. Он сумеет веселиться в ловушке и спать, укутавшись сетью. Все двери откроются перед тем, чья кротость — смелее простой отваги. Это прекрасно выражено в точном слове: "провести". Тот, кого провели, вошел внутрь, в самую суть бытия. Обстоятельства привечают его. С факелами и трубами, как гостя, вводят они в жизнь простака и отвергают недоверчивых.





## ОГРОМНАЯ ПОПУЛЯРНОСТЬ ДИККЕНСА

Даже унылые люди, которые не любят Диккенса, должны бы заинтересоваться одним его свойством. Если он не занимает нас как великое событие нашей литературы, он должен нас занять как великое событие нашей истории. Если мы не ставим его рядом с Фильдингом и Теккереем, мы должны бы его поставить рядом с Уотом Тайлером и Уилксом\*: как и они, он вел толпу. Он сделал то, что не удавалось, быть может, ни одному политику: расшевелил народ. Народ любил его в том смысле слова, о котором мы и понятия не имеем.

Такой популярности уже нет. Нет популярных писателей. Мы называем популярным Гая Безби или Уильяма Ле Ке\*, но популярность их уже не та, она и меньше, и хуже. В старое время популярность была положительной, теперь она отрицательна. Между бодрым человеком, жаждущим прочитать книгу, и человеком усталым, который хочет что-нибудь почитать, разница огромна. Читатель таинственных историй Ле Ке спешит их кончить. Читатель Диккенса хочет, чтобы книги его длились вечно. Их читали по шесть раз подряд, потому что хорошо их знали. Книгу Ле Ке можно прочитать шесть раз лишь по той причине, что ее можно шесть раз забыть. Короче говоря, Диккенс был так популярен не потому, что создавал мнимый мир, а потому, что создавал мир истинный, в котором душа наша может жить. Современный "боевик" в лучшем случае коротенький антракт в

нашей жизни. Но в дни, когда выходил Пиквик, люди считали жизнь антрактом между очередными выпусками.

Дойдя до тех дней, мы дошли до внезапного взлета Диккенсовой славы. С той поры он заполнял литературу настолько, что мы этого и представить не можем. Осколки этой повальной любви остались в нашей речи; в наших бытовых и деловых беседах таятся обломки бывшего благоговения. Дух Диккенса витает над людьми, не открывавшими его книг, — так добрый католик живет духом христианства, не заглянув в Евангелие. Первый встречный помнит больше о Диккенсе, которого он не читал, чем о Мэри Корелли\*, которую читает. Ничто не сравнится своей вездесущей живостью с великими и смешными сыновьями Боза. Нет современных Бамблов и Пекснифов, нет миссис Микобер и миссис Гэмп. Возьмем для примера писателя повыше, чем Безби и Ле Ке, — Редьярда Киплинга. Его справедливо признают очень популярным; это значит, что его много читают, искренне любят и, должно быть, что ему немало платят. Однако если вам захочется понять, чем отличается он от Диккенса, попробуйте упомянуть вскользь его героев. Пойдите в гости и приведите к слову Стрикленда\*, как мы приводим Бамбла. Скажите про кого-нибудь "это Лиройд какой-то!", как говорят "это Пексниф!". Напишите статейку в грошовую газету и сравните там кого-нибудь с миссис Хоксби\*, а не с миссис Гэмп. Вы быстро обнаружите, что своих кумиров современный мир забыл прочнее, чем смутные предания отцов. Скудные их остатки говорят нам больше, чем последние сенсации; блеск виноградной грозди в "Пиквике" сильнее, чем сбор винограда в "Трех солдатах"\*. Из этого правила есть одно исключение: один современный персонаж и впрямь стал народным. Сэр Артур Конан Дойл может гордо поднять голову: из всей теперешней литературы только его героя знают все. Однако ему придется печально ее опустить, припомнив, что из рассказов о Шерлоке Холмсе знают только Шерлока Холмса. Мало

кому известно, кто был владельцем коня по кличке Серебряный и какой цвет волос у миссис Ватсон. Но если бы эти рассказы написал Диккенс, каждый персонаж стал бы одинаково интересен. Шерлок Холмс угощал бы обедом другого Шерлока Холмса и правил бы кебом третьего. Если бы кто-нибудь принес письмо, Диккенс снабдил бы его хотя бы одной особенной чертой и сделал великаном. Диккенс не просто победил мир — он завоевал его руками своих второстепенных персонажей. Джон Смаузер, слуга Сайреса Бентама, выведен мимоходом, но он почти такой же живой для нас, как Сэм Уэллер, слуга Пиквика. Моложавый человек с шишковатым лбом, говорящий "Эс-кё..." иностранцу у Подснепа, прекрасен, как сам Подснеп. Мы видим их только миг, они владеют нами вечно.

Итак, успех Диккенса был поразительным, почти чудовищным. И тут я чувствую, что друг мой критик, эстет и поклонник Флобера и Тургенева\*, больше не может сдерживаться. Он вскакивает, опрокинув чашку какао, и спрашивает брезгливо, при чем тут искусство. "Как можно, — говорит он, — начинать изучение писателя с толков об его популярности? Многие любят Безби, и Ле Ке, и всякую дешевку. Если Диккенса любили еще больше, это значит одно: он еще хуже. Народ любит скверную литературу. Если вы хотите доказать, что Диккенс писал хорошо, попросите прощения за его популярность и попытайтесь оправдать ее. Да, вы должны убедить нас, что Диккенса любить можно, несмотря на то, что все его любили!"

Я прошу немного потерпеть и поверить, что не зря говорил о популярности Диккенса. Скоро я все объясню, а пока, для зачина, попрошу нашего критика разобратся вместе со мною в модном убеждении, которое я ему приписал, — в идее, что люди любят плохие книги и вообще любят книги за то, что они плохи. Это — ошибка, а за ней кроются вещи, очень важные для Диккенса и его литературной судьбы. Люди не любят плохой ли-

тературы. Люди любят определенную литературу и предпочитают ее, даже если она плоха, другой, даже очень хорошей. Это вполне разумно, ведь черта, разделяющая жанры, реальна, как черта между слезами и смехом. Предлагать первоклассную трагедию вместо дурной комедии не умнее, чем угощать лучшим мороженым человека, мечтающего о горячем кофе.

Обычный человек не любит современных изысков не потому, что они хороши или плохи, а потому, что ему нужно другое. Если вы предложите на выбор две книги бедняку, загнанному в голый, безрадостный квартал и жаждущему тайн и приключений, — если вы предложите ему хороший детективный рассказ, например "Этюд в багровых тонах"\* и хороший психологический монолог, скажем "Жизнь Резерфорда"\*; он, конечно, выберет "Этюд", и не потому, что "Жизнь Резерфорда" — прекрасный монолог, а потому, что это никуда не годный детектив. Он равнодушен к "Слепым"\* не потому, что это хорошая драма, а потому что это плохая мелодрама. Он не ценит хороших лирических сонетов, не ценит и плохих, которых, кстати, немало. Когда он идет за духовым оркестром Армии Спасения, а не сидит в концертном зале, мы думаем, что он любит плохую музыку. А может, он просто предпочитает бравурные марши на вольном воздухе, и, если бы оркестр Дэна Годфри внезапно повел его к спасению, он бы пошел за ним еще охотней. Буйная газетная статья волнует его больше, чем отрывок из Эмерсона не потому, что Эмерсон иначе и лучше пишет, а потому, что он иначе (и хуже) верит.

Диккенс, словно памятник герою, напоминает нам, что получится, когда у великого писателя общие с народом вкусы. Он глубоко связан духом с обычными людьми. В отличие от наших газетных демагогов Диккенс не писал то, что хочет народ, — он хотел того, чего народ хочет. А с этим связано то, о чем нельзя забывать, то, о чем я твержу все время: Диккенс и его школа весело верили в народ и служение ему считали священным, как

служение богу. Связь его с народом хороша тем, что в ней нет снисходительности. У наших писателей — даже у тех, кто пишет для толпы, — так и сквозит между строк, что толпа любит читать всякий вздор. Фергюс Хьюм не больше уважает простонародье, чем Джордж Мур\*. Одни из наших писателей снисходят до беседы с толпой, другие — не снисходят, вот и все. Но Диккенс никогда не говорил с народом сверху вниз. Он говорил с ним снизу вверх. Он приближался к нему благоговейно, как к божеству, и отдавал ему все свои богатства, все сердце. Это и связало его с народом навечно. Он не просто писал понятные народу книги — он писал их всерьез, рождал в муках. Народ не просто читал лучшего своего писателя — он читал лучшее, что этот писатель мог создать. Диккенс не спал ночами, бешено шагал во тьме, исписывал блокнот за блокнотом, доходил до границ безумия — и все это он клал на алтарь обычного человека. Срываясь, карабкался он вверх, к низшим классам, и поднимался на усталых крыльях к небу бедняков.

Сила его в том, что он блестяще и бурно выражал те необычные вещи, которые близки обычному уму. И тут мы снова натываемся на привычную ошибку. В наши дни слова "обычный ум" стали синонимом слов "ум низкий" или "грубый", так называем мы разум "черни". На самом деле обычным был разум героев и творцов — иначе люди бы их не приняли. Обычный ум был у Платона; обычный ум был у Данте. "Обычный", "общий всем" значит "общий святому и грешнику, мудрецу и глупцу". Именно это понял и развил Диккенс. В каждом из нас живут нежность к детям, страх смерти, любовь к солнечному свету; их и воспел Диккенс. А "каждый" совсем не значит "чернь"; "каждый" значит "каждый", включая миссис Мейнелл\*, которая, при всей своей изысканности и даже скучноватости, написала один из лучших панегириков Диккенсу — эссе о совершенстве его разящих эпитетов. Когда я говорю, что каждый понимает Диккенса, я не хочу сказать, что Диккенс

подходит неученым. Я хочу сказать другое: он так прост, что даже ученый его поймет.

Лучше всего это проявилось в двух его великих да-рах. Ужасное у него почти так же хорошо, как смешное. А оба они — и ужас, и юмор — предельно человечны, то есть связаны с тем главным в нас, что не зависит от по-верхностной разницы между людьми. Ужас его — здо-ровый, кладбищенский страх перед нелепым уродст-вом по имени смерть, а это чувствует всякий, даже если ему доступны утонченные и порочные страхи, которые порождает дурное состояние духа. Мы можем вместе с Генри Джеймсом бояться смутной тени — другими сло-вами, бояться этого мира. Мы можем вместе с Метер-линком бояться тревожного молчания, то есть собст-венной души. Но всякий — и Метерлинк, и Джеймс — испугается призрака; всякий испытает смертельный страх, страх смерти, а не бессмертный страх гибели, свойственный изысканным умам наших дней. Когда читаешь Диккенса, мурашки бегают по телу; когда чи-таешь декадентов, они бегают по душе. А трепет телес-ный, напоминающий о немощи плоти, могут испытать все без исключения — даже те, кто не научен душевно-му трепету. Таким же человечным и всеобщим было и Диккенсово веселье. Всякий, даже тончайший юмо-рист, засмеется его шутке. Даже томный фланер, кри-вящий губы только при виде сочетания желтого с зеле-ным, захохочет, когда мистер Лэмл вознамерится схва-тить за нос Фледжби. Словом, обычное обычно для всех, даже для необычных.

Диккенс хотел, чтобы мы держались за бока от сме-ха и тряслись от страха. Эти желания, словно близнецы, жили в его душе. Они всегда были рядом, и родство их очень своеобразно проявилось в двух первых книгах.

Обычно он смешивал их и многое другое в одном романе. Его мало трогало, если в книге было шесть исто-рий разного тона. Иной раз кажется, что одновремен-но играют шесть мелодий. Ему ничего не стоило пред-

ставить мрачного и страшного Джонаса Чезлвита тем, кто еще не оправился от балаганной пантомимы в Эдеме, от мистера Чоллопа и "Уостертостской ассоциации", злой, как "Гулливер", и дивной, как сказка. Он способен сочетать довольно велеречивые рассуждения о проституции с таким прелестным чудищем, как Бансби. Но "Пиквик" так непоследователен, что только последовательный юмор связывает вереницу несуразностей. И как бы для равновесия следующая книга последовательно и неуклонно страшна. В "Пиквике" Диккенс подавил природную тягу к ужасам, в "Твисте" — тягу к смеху. Чад воровского притона навис над повестью, тень Феджина покрыла ее. Освещены только тесные комнатки мистера Браунлоу и Розы Мэйли, и от этого мгла за окнами кажется еще мрачней. По странной и счастливой случайности книгу иллюстрировал не Физ, а Крукшенк\*, в чьей манере была та судорожная сила, которая, в сущности, определяет преступную душу. Рисунки его мрачны и выразительны; в них есть не только болезненность, но и какая-то низость. В скрюченном теле и страшных глазах приговоренного Феджина ужасен не только смысл, но и техника исполнения. Здесь нет свободы линий, свойственной свободным; штрихи петляют, как затравленный вор. Это не изображение Феджина — это его работа. Среди жутких и зловещих рисунков есть один, четкий и черный, который пропитан мучительной, подчас невыносимой поэзией повести. Оливер спит у открытого окна в доме одного из своих добрых покровителей. А за окном, такие большие, словно они тут, рядом, стоят Феджин и отвратительный Монкс и глядят на него; лица их гнусны и темны и нарисованы в истинно дьявольском духе. Сама низость этих ужасов ужасна; сама картонность двух злодеев доказывает как будто, что они много хуже злодеев обыкновенных. Эти огромные бесы в окне передают, как я уже говорил, всю суть романа: ощущение, что воры — бесовское воинство, обрыскавшее небо и землю в поисках детской души и

осадившее дом, где ее приютили. Вообще же Диккенс и Крукшенк не очень похожи. В художнике было что-то болезненное; писатель, при всей своей чувствительности, болезненным не был. Как Стивенсон, как любой мальчишка, он просто любил жуткие, кровавые истории о черепахах, о виселицах, обо всем том, что страшит, а не печалит. Я до сих пор со свирепой радостью вспоминаю, как читал в детстве о бегстве Сайкса, особенно о неотступном голосе разносчика, повторявшего неумолимо до безумия: "Вывожу пятна, жирные пятна, грязные пятна, кровавые пятна", пока несчастный беглец не взвыл от ужаса. Для этой мальчишеской смеси жажды и отвращения есть хорошая поговорка: "напичкаться ужасами". Диккенс пичкал самого себя ужасами, как пудингом. Он пичкал себя ими потому, что был бодр и мог переварить что угодно. Самый простодушный и здоровый школьник на свете — Трэддлс — изрисовал свои книги скелетами.

Первые главы "Твиста" появились в журнале "Смесь Бентли", который Диккенс редактировал в 1837 году. То, что прервало роман, чуть не разбило сердце автора: внезапно скончалась Мэри Хогарт, его свояченица. Для Диккенса семья его тестя была своей, он очень любил сестер жены, а эту — особенно. В нем было высокомерие, а порой и себялюбие, но их искупала всю его жизнь почти трагическая нежность; он был из тех, кто может умереть от любви и печали. Позже, к концу года, он снова принялся за "Твиста" и кончил его в 1838-м. Работал он упорно, до изнеможения. В 1838 году появились первые выпуски "Никльби". Слава росла; мир требовал его книг снова и снова, и он работал без устали, как фабрика. Среди прочего он издал мемуары клоуна Гримальди. Я упомянул об этом, чтобы привести еще один пример глупой чувствительности к критике и удивительного ума, с которым Диккенс защищал себя в этих мелких сваргах. Кто-то мягко заметил, что Диккенс не видел Гримальди. Диккенс об-

рушился на обидчика, как буря, и насмешливо спросил, близко ли лорд Брейбрук знал Сэмюела Пеписа\*.

”Николас Никльби”, быть может, самая типичная из ранних книг Диккенса. По форме он фрагментарен и похож на старинный роман, где герой существует только для того, чтобы покарать злодея. Николас, как говорят в театре, просто дубинка. Но всякая дубинка хороша, чтобы отдубасить Сквирса. Хорошая трепка, простая сила — вот суть таких романов; и вся книга полна прекраснейших плоскостей. Развращенные аристократы — Мальбери Хоук, лорд Верисофт и прочие — очень слабые портреты светских мерзавцев. Но совсем не правы те, кто думает, будто Диккенс по своей вульгарности не мог понять утонченных пороков аристократии. Нет ничего банальнее и глупее мнения, что джентльмен изыскан. Диккенс ошибся только в том, что его Хоук слишком изыскан. Настоящий светский мерзавец не чванится с таким блеском. Настоящий баронет не осадил бы Николаса в кофейне — столь достойно и красноречиво. Настоящий баронет, скорей всего, налил бы кровью, растерялся и не сказал ничего. Диккенс наделил аристократов красноречием и природной поэтичностью; на самом же деле, как все мелодраматическое, эти качества — драгоценное достояние бедных.

В книге есть и мотив куда более диккенсовский. Очень типично для Диккенса, что лучшее в романе — персонаж, задерживающий действие. Предаваясь прекрасной путанице воспоминаний, миссис Никльби\* изо всех сил мешая нам услышать историю ее сына. И она права. Нам нет особой нужды знать, что случилось с Маделайн Брэй. Нам непременно, немедленно нужно узнать, что у миссис Никльби был некогда лакей с бородавкой на носу и кучер с зеленым козырьком над левым глазом. Пусть миссис Никльби глупа — она из тех, чье немудрое премудро. Она воплощает великую истину, которую нельзя забывать: опыт в действительной жизни совсем не печален. Люди, много претерпевшие,

любят поговорить о былых бедах. Горький опыт — одна из радостей старости, одно из ее развлечений. Простое воспоминание — пиршество. Опыт тяжел для тех безумцев, которые хотят его упорядочить и извлечь из него пользу. Для счастливых душ вроде миссис Никльби, не пекущихся о логике, все прошлое — неисчерпаемая сказка. Мы бродим где попало, когда знаем, что вся округа красива; они плутают в лабиринте памяти, потому что все в жизни интересно. Подросток не погружается так смело и восторженно в будущее, как погружаются они в былое.

Другая удача книги — мистер Манталени. О нем, как обо всех великих комических персонажах Диккенса, нельзя рассказать со стороны. Полную нелепость воспринимаешь прямо, как боль или сильный запах. Шутка — это данность. Как бы глупа она ни была, ее не опровергнешь; как бы умна ни была, ее не оправдаешь. Когда, восхваляя фигуру жены, Манталени говорит: "Вот ее очаровательные контуры!.. У двух графинь не было контуров, а у вдовы... у той черт знает какие контуры!.." <sup>1</sup>, это такая явная нелепость, что тут ничего не скажешь. Можно ее анализировать, как пытался Чарльз Лэм анализировать дикую шутку о зайце\*, можно подумать о том, чем же отличаются недостатки графинь от особенностей вдовы, но невиданная красота этих слов ускользает от нас. "Она будет прекрасной вдовой. Я буду трудом. Несколько красавиц будут рыдать — она будет смеяться". Такое изображение бесовской бессердечности ошеломляет все тем же: анализу оно не подлежит. Я говорю об этом здесь, хотя мог бы говорить, рассуждая о каждой книге Диккенса. Критики терзали его именно потому, что он так прост. Критик думает описать чувства, которые вызывают в нем Манталени и Микобер, — а это не легче, чем описать удар в лицо. Наша мелочная, дотошная, аналитическая эпоха не может принять Дик-

<sup>1</sup> Перевод А. Кривцовой.

кенса вдвойне: слабые его места ниже критики, сильные — много выше. Как ни огромен труд Диккенса, как ни огромны требования к нему, планы его еще огромней. Он был из тех, кто хочет сделать всю чужую работу сразу и так же хорошо, как собственную. Перед ним маячил образ гигантского журнала, который бы целиком заполнял он один. Правда, когда дошло до обсуждения, он согласился приглашать и других; но между строк сквозит, что он имел в виду какого-то много раз умноженного Диккенса; Диккенс — издатель, ведущий деловую переписку, Диккенс — автор передовиц, Диккенс — репортер и хроникер, Диккенс — рецензент и критик и даже Диккенс — рассыльный и швейцар. Он вступил в переговоры с фирмой Чепмен и Холл, но издание просуществовало недолго, и от него остались только колоссальные обломки, связанные названием "Часы мистера Хамфри". Диккенс хотел придать журналу одну особенность. Он задумал новую, лондонскую "Тысячу и одну ночь", в которой Гог и Магог, городские гиганты\*, рассказывали бы происшествия грандиозные, как они сами. Он любил обрамления, вмещающие множество рассказов; часто начинал их, часто бросал, часто доводил до середины. Я сильно подозреваю, что он задумал майора Джекмена из "Меблированных комнат миссис Лиррипер" и "Наследства миссис Лиррипер" как первого из героев целой цепи новелл о жильцах этой дамы — своего рода летописи дома № 81 по Норфолк-стрит. Рассказ о семи бедных путешественниках должен был обрамлять семь рассказов, но мы не назвали бы эти рассказы бедными выдумкой. Быть может, он хотел написать по рассказу и о каждой вещи "Чьего-то багажа", но дальше шляпы и сапог не пошел. Эти литературные громады — непомерные и в то же время уютные — очень близки его душе, очарованной и величием, и уютом. Рассказ в рассказе нравился ему, как комната в комнате какого-нибудь нелепого и гостеприимного замка. И "Часы мистера Хамфри" он замыслил как огромную

раму или полку для множества книг. Часы пошли — и остановились.

В прологе, который рассказывает сам Хамфри, появляются вновь Пиквик и Сэм Уэллер. Об их воскресении говорили немало, немало и сожалели, и не без оснований. Конечно, они не умножили славы своего творца, зато очень его порадовали. Он любил встречать старых друзей. Все его персонажи, в сущности, задуманы как старые друзья; каждый из них — старый друг с первого появления. Он приходит к нам во славе прежних встреч, в отблесках очага. Диккенс просто обрадовался встрече с Пиквиком и на радостях так ублажил его, что тот утратил свою прелесть.

Теперь "Часы мистера Хамфри" забыты, и о них вспоминают только как о скорлупе одной из самых прославленных повестей. "Лавка древностей" вышла как часть задуманной серии романов. Быть может, самое характерное в этой книге — заглавие. С первого, чисто литературного взгляда не понять, при чем тут лавка древностей. С лавкой этой связаны только два персонажа, и то лишь на первых страницах. С таким же правом Теккерей мог назвать "Ярмарку тщеславия" "Школой мисс Пиккертон". С таким же правом Вальтер Скотт мог назвать "Антиквария" "Гостиницей "Хоуз". Но, вчувствовавшись поглубже, мы поймем, что это заглавие — как бы ключ ко всем романам Диккенса. Они начинаются с какого-нибудь великолепного уличного наблюдения. Лавки — наверное, самое поэтичное на улице — особенно часто давали толчок его фантазии. Всякая лавка была для него дверью в приключение. Удивительно, что среди его гигантских замыслов нет бесконечной книги "Улица", где каждая глава посвящена другой лавке. Он мог бы написать прекрасную повесть "Булочная", или "Аптека", или "Москательная". Он выдумал и забыл несравненного булочника. Великий аптекарь умер, не родившись. Бессмертный молочник потерян для нас. У лавки древностей он остановился, о ней он нам поведал.

О маленькой Нелл, конечно, спорили и тогда, спорят и теперь. Одни просили Диккенса не убивать ее в конце книги; другие жалели, что он не убил ее в начале. Для меня это юное существо главным образом пример, и самый изумительный, того, как много значило для Диккенса собственное родство, быть может, собственное воспоминание. Если мы наткнемся в хорошей книге на совершенно невероятный характер, вполне возможно, что он списан с натуры. Это не парадокс, а одно из общих мест истинной критики. Сколько бы ни толковали об ограничениях факта и свободе фантазии, на самом деле в искусстве часто бывает не так. Жизнь свободна, как воздух; искусство должно быть правдоподобным. Случаются тысячи вещей, и только одна из них убедительна, а для писателя годится буквально одна из миллиона. Поэтому мне и кажется, что неправдоподобные, неубедительные персонажи нередко скопированы со своего равно действия жизни. Читая Диккенса, мы снова и снова замечаем особую нежность к странным маленьким девочкам — к девочкам с очень ранним чувством долга, каким-то вундеркиндам добродетели. Знал ли он такую девочку?\* Умерла ли она и осталась в его памяти слишком бледной и неземной? Как бы то ни было, таких девочек много в его книгах. Крошка Доррит — одна из них, и Флоренс Домби с братом, и даже Агнес в детстве, и, конечно, маленькая Нелл. Ясно одно: как они ни прелестны, прелести детства в них нет. Они не дети, а "маленькие маменьки"\* Ребенок тем и хорош, тем и связан с другим миром, что он беззаботен, свободен от тягот, не похож на Нелл. Священный дар удивления ни разу не проявился в ней. На лице ее нет того прелестного, почти идиотского выражения, которое появляется на лице ребенка, когда он начинает догадываться, что в мире есть зло.

Повесть мало связана с названием, но лучшие ее страницы, как всегда, еще меньше связаны с повестью. Дик Свигеллер, наверное, самый прекрасный из героев

Диккенса. Беспредельная нелепость Манталини сочетается в нем с добротой и простодушием — он знает, что нелеп. Он разглагольствует не потому, что считает свои речи уместными, как Снодграсс, или выгодными, как Пексниф, — ведь то и другое заведомо неверно. Он просто любит поговорить, наслаждается, как писатель, красноречивыми фразами. Он упивается словами, как вином, они утоляют его жажду, бодрят, веселят, но не отупляют. Никто из великанов, созданных Диккенсом, не сравнится с ним в умении составить совершенную в своей нелепости фразу. "Мне, право, жаль, — говорит мисс Уэклз, доведя его до байроновского отчаяния флиртом с огородником Чеггсом, — мне так жаль, если я..." — "Жаль? — подхватывает Дик. — Жаль, когда у вас есть целый Чеггс!" Горечь этой фразы поистине беспредельна. Не хуже он и в сцене, когда изображает оперного злодея. "Эй, там, вина!" — кричит он, раболопно подает себе кубок и гордо его принимает. А лучшее место в книге — беседа Свивеллера с единственным человеком, которому он сделал замечание, потому что тот спал весь день. "Мы не можем, чтоб один джентльмен спал у нас как двойной, без всякой приплаты... Никто не вытянул столько сна из одной кровати, так что хотите этак спать — платите за две". Дружба его с Маркизой исполнена поэзии и правды; в ней нет и следа обычных для Диккенса преувеличений. Бедный, веселый, добродушный клерк действительно общался бы часами со скромной служанкой, если бы нашел ее в доме — и по мягкости чувств, и по тому странному инстинкту, который так неверно зовут тягой к дурному обществу. Именно этот инстинкт влечет любителя удовольствий к неученым людям, чаще всего женщинам. Именно он объясняет необъяснимый на первый взгляд успех буфетчиц.

Слава Диккенса росла и разгоралась. В 1841 году потребовался новый роман, и Диккенс дал людям "Барнеби Раджа". Он интересен прежде всего как воплощение тяги Диккенса к живописному, я даже сказал бы:

тяги его не к картинам, а к картинкам. Полоумный Барнеби Радж в лохмотьях, в перьях, с вороном, и жуткий палач, и слепая толпа — прекрасная иллюстрация, хотя и не совсем роман. Есть тут и проявление лучшего, смешного Диккенса — глава заговорщиков Сим Тэппертит. Но к нему можно было бы проявить больше симпатии — хотя бы столько, как к Свивеллеру. Он, в сущности, только романтический уличный юнец, смысленный парень того возраста, когда так хочется вступить в тайное общество и так трудно хранить тайну. Но если был на свете романтический юнец, это сам Диккенс. ”Барнеби Радж” — такой же исторический роман, как заговор Тэппертита — политическое движение\*. Я пишу об этой книге потому, что она — новый всплеск кипящей славы Диккенса, новая искра его пылающего интеллекта. Костер разгорался, и горел, и пылал, пока слава не выплеснулась за пределы Британии и не затопила Америку. В январе 1842 года Диккенс уехал в Соединенные Штаты.





## ДИККЕНС И АМЕРИКА

Главным в характере Диккенса было сочетание обычного здравого смысла с необычайной чувствительностью. Принято считать, что они несовместимы, но это не так. Великие авторитеты нашей словесности — например, Джейн Остин и Чемберлен\* — противопоставляют слова "разумный" и "чувствительный". На самом деле это не антонимы, а очень близкие понятия. Оба они говорят о том, что человек способен правильно воспринимать внешний мир. Понимать краски и чувствовать краски — это одно и то же. Человек, понимающий прелесть бифштексов, проявляет чувствительность. Человек, ощущающий прелесть луны, выказывает разум. Однако нетрудно понять, почему так принято разграничивать чувство от разума, особенно от здравого смысла. Когда чувствительность распределена равномерно, ее называют здравым смыслом, когда же она сосредоточена на чем-нибудь одном, ее зовут чувствительностью. Разделение это неудачно; плохо не то, что человек чувствителен к чему-то, а то, что он нечувствителен ко всему другому. Девица, глядящая всю ночь на звезды, плохо не тем, что чувствует прелесть звездного света, а тем, что не чувствует беспокойства близких. Поэта, который без устали читает свои стихи, обливаясь слезами, можно смело упрекнуть в бесчувственности — ведь он не ощущает того ритма общественной гармонии, который столь прилично зовется приличиями. Вежливость как по-

эма: она полна повторов. Это равновесие чувствительностей мы зовем здравомыслием. Именно оно важно нам, когда мы говорим о Диккенсе.

Как я уже говорил, здравый смысл сочетался у Диккенса с необычайной чувствительностью. Другими словами, он интересовался примерно тем же, что самые обычные люди, но воспринимал все во много раз острее. Нам нелегко это понять, потому что в наше время мы слышим лишь о двух человеческих типах: о скучном человеке, умеренно привязанном к обыденному, и о человеке выдающемся, страстно любящем необычное. Диккенс любил обычное, только очень, очень сильно. В своих восторгах он доходил до болезненного экстаза, но не следует принимать его за маньяка. У него были все свойства эксцентрика, кроме одного, самого худшего, — узости. Даже когда он неистовствовал, как безумец, он не был мономаном. Мы не можем найти у него ни больного места, ни слепого пятна. Он был нормальным человеком, не умеющим владеть собой. Он не страдал идиосинкразией Рескина, пугавшегося железа и пара, или Бернарда Шоу, не выносившего возвышенной любви. Его раздражало то, что раздражает всех, только гораздо сильнее. Он не хотел изысканных усад; не в пример Бодлеру, он не жаждал небывалого вина и невиданных женщин; не в пример Киплингу, не грезил жестокостями Востока. Он хотел того, чего хочет здоровый человек, — только до боли сильно. Чтобы его понять, мы должны помнить о различии между тонкостью и болезненностью. Наверное, будет легче, если мы представим себе душевный строй женщины. В Диккенсе было много женского, и самым женским была эта ненормальная нормальность. В женщине больше чувствительности и больше здравомыслия, чем в мужчине.

Эти свойства Диккенса необычайно важны, когда речь идет о его ссорах, прежде всего о той великой ссоре с Америкой, к которой мы подошли. Вся история столь характерна для Диккенса, в ней так ярко прояви-

лось его отношение к жизни, особенно к политике, что я, с вашего разрешения, подойду к ней с другого конца по длинной, извилистой дороге.

Здравый смысл — волшебная нить, тоненькая и непрочная, и потерять его так же легко, как порвать паутину. В серьезных делах Диккенс его не терял. Вспомним, к примеру, его отношение к политике или житейское упорство. Конечно, взгляды его могли быть и верными, и ложными; реформы, за которые он ратовал, могли стоять борьбы или не стоять, — не это предмет моей книги. Но если мы сравним Диккенса с теми, кто хотел того же, что и он (или другого), нас поразит его удивительная честность и редкое понимание человеческих слабостей. Он был ярким демократом, но это не мешало ему высмеивать заядлых, узколобых радикалов — краснолицых парней, на каждое слово кричащих "Докажите!". Он боролся за избирательное право, но не идеализировал выборов. Он верил в парламент, но, не в пример нашим газетам, не считал его лучше и достойней, чем он есть. Он сражался за грубо попранные права нонконформистов, но терпеть не мог их пустого, елейного многословия и показал им, как в страшном зеркале, жирную физиономию Чедбенда. Он понимал, что мистер Подснеп слишком мало думает о чужих странах, понимал и то, что миссис Джеллиби думает о них слишком много. В последней книге, изобразив Сластигроха, он дал нам услышать, как отвратительны либеральные речи в устах человека, не любящего свободы. А лучшее доказательство его прямоты и непредвзятости — в том, что он, хотя и верил в догмы, ни разу не связал себя с какой-либо догмой. Он не забрел в тупик социального или экономического фанатизма и всегда шел по широкой дороге Революции. Диккенс не признавал, что ради экономической пользы мы должны превращать в ад рабочие дома, как не признал бы этого Руссо. Диккенс не говорил, что государству незачем учить или лечить детей, как не сказал бы этого Дантон.

Он был рьяным радикалом — но не фанатиком радикализма; он высоко ставил пользу — но не был утилитаристом. Пока экономисты разливались сладкими речами, он писал "Тяжелые времена", которые Маколей называл "мрачным социализмом"\*; потому что в них не было благодушного либерализма. Однако Диккенс социалистом не был (хотя не был и индивидуалистом), а уж мрачным не бывал никогда. Он вообще не был политиком. Он просто очень ясно и прямо судил о вещах, непосредственно его не касающихся, и догадывался, что всякая теория, пытающаяся загнать живое государство в клетку бесчеловечной идеи, нелепа и опасна. Каждый раз, когда в либерализме проступало что-нибудь жестокое, мертвое, тяжелое, он безошибочно это чувствовал — и не принимал. Быть может, он был чересчур романтичен, но умел разбираться в реальных вещах. Быть может, он слишком ценил свободу, но терпеть не мог принципа "Laissez faire"<sup>1</sup>.

Многое интересно в его столкновении с Америкой, но самое интересное, самое поразительное, что тут особенно сильно проявились его неожиданная трезвость, честность, поразительное здравомыслие. Верно или неверно изобразил он Америку, но американцы обиделись не без оснований. Тут надо помнить о главных событиях той эпохи. В конце эпохи предшествующей всю нашу христианскую цивилизацию пробудил трубный глас, и, еще не проснувшись как следует, она была втянута в страшную и всеобщую распря. Австрия и Германия оказались на стороне старого режима, Америка и Франция — на стороне нового. Англия, как и во времена Реформации, заняла промежуточную позицию, которую почти невозможно определить. Она создала демократию, сохранив аристократию; преобразовала палату общин, но чиновничество ее и по сию пору — сговор джентльменов против мира. Однако под бременем сомнений и соглаша-

<sup>1</sup> "Делай что хочешь" (франц.).

тельства росла у нас в Англии демократия и убежденные демократы — тысячи, а может быть, и миллионы были уверены, что через 50 лет у нас будет республика. Естественно, что прежде всего они взглянули через океан — туда, где часть их братьев по крови — авангард на пути к освобождению — уже жили при республиканском строе. Почти все крупные либералы века до небес превозносили Америку. Для американцев же, только что познавших великую победу, старая родина с ее гербами и судьями была только руинами феодального прошлого.

Все это естественно, и вдруг в середине века из Англии донесся голос ярого обличителя. Политикам он казался полузадушенным криком поверженного республиканизма. Новый мятежник не признавал, что Англия уже обрела свободу, что она взяла от революции все ценное. Он обрушил водопад презрения на пресловутые компромиссы, олигархию, искусственность двухпартийной системы, государственные учреждения, местную власть, приходские советы и частную благотворительность. Сатириком этим был Диккенс — не только бунтарь, но и прекрасный писатель. Он обладал особым, редким свойством — его удары били в цель. Избрав мишенью приходского надзирателя, пользующегося доверием вышестоящих и наводившего трепет на подчиненных, он заклеил его привязав ему на шею ярлык, уничтоживший его: с этой поры такой человек называется Бамблом. Встретив старого великолепного джентльмена, который исполняет судейские обязанности из патриотического рвения, он пригвоздил его как Напкинса, и мы видим филина, спящего днем. На такое не ответишь: нельзя ведь отрицать, что люди вроде Напкинса были и будут судьями, пока мы почему-то считаем, что самый богатый человек округа призван судить остальных. Остается одно: закрыть глаза и представить самого любезного богача, что мы и делаем. Диккенс здесь — строгий реалист: он приглашает к лицемерию редкой нелепости, порожденной нашим образом жизни. Судя по

всему, Англия до него была не страной, где медленно, но верно вызревает свобода, а запущенной мусорной ямой дурных установлений почти двухсотлетней давности. Другими словами, он видел ее почти глазами американского демократа. И вот, когда голос, крепчая, достиг Америки и американцев, они сказали: "Пришел человек, который выпорет нашу старую родину и сметет в океан ее чиновников и королей! Пусть едет к нам. Мы покажем ему на нашей древней земле наяву тот новый свободный народ, которым он грезит. Пусть приедет и расскажет там, дома, о чудесной демократии, к которой он их поведет. Там он может смеяться над монархией и олигархией. Здесь — может воспеть республику". И впрямь, отвергнув, как юдоль скорби, несвободную Англию, он должен бы счесть землей обетованной свободную Америку. Любой, самый недогадливый человек мог предсказать, что если старый строй чуть не доводил Диккенса до судорожного гнева, то новый строй вызовет у него сладостное умиление. Под гул республиканской осанны, льстивых речей, громогласных надежд и преждевременных благодарностей великий демократ ступил на землю демократии. Он оглянулся и увидел Америку, как она есть, — без сомнения, прогрессивную и независимую. А потом с чисто американским хладнокровием и более чем американской откровенностью сел и написал "Чезлвита". Его язвительный и тонкий здравый смысл заговорил снова. Здравый смысл нелегко приручить, он за пределами правил. И вот, обратившись, он растерзал их\*.

Припомним, как развивались события, прежде чем судить о них. Конечно, «сел и написал "Чезлвита"» сказано не совсем точно. Еще в Америке Диккенс делал заметки для американской части романа, но только позже решил включить их в книгу и приспособил к "Мартину Чезлвиту". У Диккенса была привычка, ужасная с литературной точки зрения: он круто менял сюжетную линию, как сделал, например, в "Нашем общем

друге". Невольно кажется, что он отправил Мартина в Америку, просто не зная, что с ним делать, а также потому, что, откровенно говоря, первые выпуски плохо расходились. Общественное же мнение Америки он успел восстановить против себя прежде, напечатав "Американские заметки", о которых я сейчас расскажу. Еще до выхода "Лавки древностей" им овладело смутное желание посетить Америку. Потом оно росло и созревало, упорно и назойливо, как все его желания. Он в какой-то мере ему противился, и не без оснований. Теперь он был не только мужем, но и отцом, и уже одно это ему мешало: он говорил, что жена плачет при всяком упоминании об отъезде. Но он никогда не мог отказаться от своего замысла, он был одним из тех беспокойных, нервных оптимистов, которые всегда говорят "да"; любое "нет" ввергало его в безысходное отчаяние. Мысль, что он увидит Америку, казалась ему сомнительной; мысль, что можно ее не увидеть, — ужасной. "Жалко будет упустить случай, — пишет он. — Надеюсь, с божьей помощью я все же это устрою". Он это устроил. Сперва он хотел взять с собой всю семью, но возникли препоны, которые, однако, не сокрушили его намерения. Не сокрушила их и болезнь, и в 1842 году он отплыл в Америку.

Сначала Америка ему понравилась. Джон Форстер очень справедливо заметил, что ради него самого и ради великой страны, его приветствовавшей, надо помнить об этом первом впечатлении и "судить о нем независимо от того, что впоследствии оно изменилось". Как я уже говорил, изменилось оно потому, что Диккенса внезапно возмутила неправда или, точнее, непрестанные разговоры об одном и том же. Он был готов поверить, что все американцы свободны. Он и поверил бы, если бы они не говорили об этом так много. Он был готов восхититься Америкой и восхитился бы, если бы она так не восхищалась собой. Взгляды его изменились не потому, что изменились Штаты, а потому, что они

оставались неизменны. Янки довели его до бешенства не разногласиями, а единодушием. Все называли себя республикой, мощной и самобытной нацией. Нет ничего странного в том, что они это сказали знаменитому гостю, впервые ступившему на их землю, но трудно не сойти с ума, когда с утра до ночи они твердят это друг другу в каждом вагоне и салуне. Диккенс изменился не потому, что американцы к нему изменились, а потому, что они относились к нему неизменно. Похвалы их пришлись ему по вкусу, когда он впервые их услышал. Больше того, ему сначала понравилось, как американцы хвалят самих себя. В величие демократии и в величие Диккенса он верил неколебимо до самой смерти. Но пустое повторение этих бесспорных истин разбудило его юмор, и лев его смеха приготовился к прыжку. Он слышал эти истины девятьсот девяносто девять раз, но, услышав в тысячный, понял, что они — ложь.

Справедливость требует заметить, что одно обстоятельство обострило и ускорило его недовольство. Не признавая авторского права, американцы не платили английским писателям, и он возмутился этим пылко, как возмущался всякой несправедливостью, касалась она его или нет. Он совсем не за этим ехал в Америку и не думал об этом спорить: когда его в том заподозрили, он сказал, что на такое утверждение можно отвечать только "одним из самых коротких наших слов". Приняли его чуть ли не триумфально; трибуны и кафедры были к его услугам; он чувствовал себя достаточно сильным, чтобы выступить. Его на редкость горячо приняли американские писатели, и — в припадке ответной откровенности — он коснулся щекотливого вопроса об авторском праве. В многочисленных выступлениях он говорил, что американский закон несправедлив и к английским писателям, и к американским читателям. Результат, по-видимому, ошеломил его самого. "Я думаю, нет на свете страны, — пишет он, — в которой было бы меньше свободы мнений в тех случаях, когда мнений

больше, чем одно... Ну вот! — пишу эти слова с большой неохотой и сокрушением сердечным, но, к несчастью, я всей душой убежден в их справедливости. Как вы знаете, я заговорил о международном авторском праве еще в Бостоне; потом снова в Хартфорде. Друзья были поражены моей дерзостью. Самые храбрые из них буквально немеют при одной мысли, что, выступая в Америке перед американцами, сам по себе, без всякой поддержки, я осмелился заикнуться о том, что они кое в чем несправедливы по отношению к нам, да и к собственным соотечественникам! Вашингтон Ирвинг, Прескотт, Хоффман, Брайент, Хэллек, Дана, Вашингтон Оллстон\* — весь здешний пишущий народ живо заинтересован в этом вопросе, а между тем никто не смеет поднять голос и открыто пожаловаться на чудовищное законодательство. Несправедливость его всей тяжестью своей ложится на меня, но это никого не трогает. Казалось бы, я, как никто, имею право высказаться, требовать, чтобы меня выслушали, но это никого не трогает. А вот то, что нашелся на свете человек, у которого хватило отваги намекнуть американцам на их несправедливость, — это им кажется поразительным! Я хотел бы, чтобы вы видели лица, которые видел я по обе стороны банкетного стола в Хартфорде, когда заговорил о Скотте. Я хотел бы, чтобы вы слышали, как я с ними разделался. Мысль об этой несправедливости привела меня в такую ярость, что я почувствовал себя великаном и начал рубить сплеча”<sup>1</sup>.

Это почти автопортрет. Так и видишь прямую невысокую фигурку, разгоряченное лицо и огненный блеск каштановых волос.

По этой причине и по многим другим Диккенс был сердит на Америку. Однако и у нее были причины рассердиться на Диккенса. В отличие от него я полагаю, что на его речи об авторском праве так разгневались не

<sup>1</sup> Письмо к Форстеру от 24.II.1842.

только по самодовольству и национальной нетерпимости. Америка — загадка для настоящего англичанина; вероятно, Диккенс коснулся какого-то больного места. Как бы то ни было, одна американская черта поражает всех англичан, которым посчастливилось обзавестись американскими друзьями: нет на свете материализма грубее и материальней, чем в Америке, нет идеализма простодушнее и идеальней. Нам всегда кажется, что американцы и мягки, и грубы не там, где нужно, — грубы именно там, где все воспитанные люди деликатны, мягки и деликатны там, где все мы резки. Америка не обделена идеалами, но они как бы существуют сами по себе. Вероятно, только Стивенсон в "Потерпевшем крушение" понял то, о чем я говорю, — вспомните неуклюжую деликатность Джима Пинкертон. Америка создала новый вид деликатности, грубую и простую тонкость. Очевидно, дело было так: американцы глубоко огорчились, когда Диккенс, сам Диккенс, стал сводить денежные счета. Думать, что гений выше меркантильности, — очень по-американски. Несомненно, им претил его эгоизм; вероятно, претила и неделикатность. Прекрасный собою, пышнокудрый молодой мечтатель и подозревать не должен о каких-то там авторских правах. Несправедливо мнение, что американцы боготворят доллар. Они боготворят другой преходящий кумир нашего века — пустое умствование.

Если американцы отличались этой особой, простой чувствительностью, никто не мог ее задеть сильнее, чем Диккенс. Он обладал прямо противоположными свойствами. Условности, которые он почитал, были прочны и старомодны, и, твердо усвоив их, он вел себя с неприужденностью, доступной только человеку очень старых традиций, вскормивших и беззаботность лорда, и предусмотрительность крестьянина. Ему и в голову не приходило обзавестись той рьяной возвышенностью чувств, которой требует Америка от своих общественных деятелей. Было тут и другое, связанное непосредственно с

авторским правом и его собственными денежными делами. Диккенс ни в малой мере не стремился к тому, чтобы его считали слишком возвышенным для разговоров об оплате, и ничуть не стыдился своих требований. Нравится это или не нравится современному читателю, в нем глубоко укоренилось чувство, отличавшее всех старых радикалов, особенно английских: он верил, что личные права, в том числе его собственные, не только полезны, но и священны. Ему не казалось, что защита их менее праведна и серьезна, когда речь идет о тебе самом; он вообще делил требования не на корыстные и бескорыстные, а на справедливые и несправедливые. Показательно, что, требуя денег, он и в малой степени не проявлял того стыдливого цинизма, той застенчивой наглости, с которой сын века сего цедит: "дело есть дело" или "за себя постою". Он защищал свои деньги звонко и смело, как защищают честь. Американцы брезгливо и сердито обличали его личную заинтересованность, но он ее не скрывал и размахивал ею, как знаменем. "Им безразлично, — восклицал он в удивлении, — что из всех людей на свете я больше всех страдаю от этого! Им безразлично, что я вправе требовать, а они должны меня выслушать". Он видел свое оправдание в том самом, что им казалось препоной. Они считали, что он бы не должен говорить о деньгах, потому что его это лично касается. Он же считал, что именно поэтому говорить должен.

Диккенс разочаровался в Америке и вознегодовал против тирании общественного мнения не только потому, что был типичным англичанином, то есть ярким приверженцем личной свободы. Разочарование его можно объяснить и тем менее личным и ясным недовольством, о котором я говорил: ему было противно, что американцы вечно красуются перед зеркалом; он не вытерпел тирании большинства не столько потому, что от нее страдало меньшинство, сколько потому, что большинство проявляло такое тупое и повальное самодовольство. Его мучило, что эта самодовольная страна так огромна,

так едина, так благополучна. Ее самоудовлетворенность раздражала его больше, чем ее гнев. Одна мысль о неисчислимых миллионах, твердящих в один голос, что Вашингтон — величайший человек на свете, а королева живет в Таузере, терзала его мятежный ум, словно кошмар. Но он остался верен республиканскому идеалу и страдал не о том, что Америка слишком либеральна, а о том, что в ней мало свободы. Среди прочего он сказал такие примечательные слова: "Я очень боюсь за радикала, который приедет сюда, если убеждения его не подкреплены принципами, разумом, размышлениями и чувством правды. Я боюсь, что в любом другом случае он вернется домой истинным тори..."<sup>1</sup>; "...ничего больше не стану говорить об этом, начиная с сегодняшнего дня, но я очень боюсь, что самый тяжкий удар, какой когда-либо наносили свободе, нанесет эта страна, ибо она не стала примером для всего мира"<sup>2</sup>.

Предсказание это еще не сбылось, но никто не вправе утверждать, что оно неверно.

Диккенс побывал на Западе, у великих рек, побывал и на юге, даже в рабовладельческих штатах. Конечно, он видел Америку вскользь, но воспринимал ее как целое, и многое нравилось ему. Его заранее трясло от одной мысли о рабстве, и он клялся, что не примет почестей от рабовладельцев (решение это не устояло под натиском южной вежливости), но стычек с защитниками рабства было мало. Спорил он, как всегда, живо и пылко, но неверно думать, что его неприязнь к Америке связана только с ужасом перед страданиями негров. Кроме ханжества, о котором мы уже говорили, кроме утомительных и пустых словоизлияний, он жаловался на невоспитанность, и неприязнь его больше связана с американской привычкой плевать на пол, чем с рабовладением. Правда, когда прямо встал вопрос о том, нрав-

<sup>1</sup> Письмо к Ф.Макриди от 22.III.1842.

<sup>2</sup> Письмо к Форстеру от 24.II.1842.

ственно ли владеть человеком, Диккенс говорил со всей благородной горячностью. Один ярый противник аболиционистов привел старые доводы: какая выгода работодателю бить или морить голодом рабов? Рассказывая об этой беседе, Диккенс пишет: "Я спокойно сказал ему, что никому не выгодно пить, красть, играть в карты, предаваться дурным страстям, но люди все же это делают. Я сказал, что жестокость и злоупотребление властью — две пагубные страсти человечества — сильнее, чем соображения о выгоде или убытке". Трудно усомниться, что Диккенс говорил здраво, умно и более чем верно. Легче усомниться в том, что он говорил спокойно.

Он вернулся в Англию весной 1842 года, в том же году вышли его "Американские заметки", и недовольство за океаном, вызванное его денежными требованиями, сменилось яростным воем. Мы же, читая "Заметки", не находим ничего особенно обидного и, честно говоря, особенно занятного. В них еще нет истинной Америки и даже истинной Америки Диккенса. Причины тут две. Во-первых, он намеренно не включил в них спора об авторском праве, который первым показал ему, какой тираничной может быть демократия. Во-вторых, он вменяет здесь Америке в вину то, чем грешит не только она одна. Например, он разгневан дурными порядками в тюрьмах и приводит в пример Америке наши заведения в Колдбат Филдс, которыми занимались тогда Трейси и Честертон\* — этих реформаторов пенитенциарной системы он очень уважал. Однако американские тюрьмы по чистой случайности хуже английских. Американский дух ничем не препятствует реформам Честертона и Трейси, как и всему, что требует денег, сил и организованности. Америка может создать (да и создала, если не ошибаюсь) весьма разумную, гуманную и эффективную систему наказаний, но злой гений Америки останется жив, как и все, что так несносно и нелепо в Погреме или Чоллопе. Именно этому злому духу Диккенс хотел нанести второй удар, и совсем иного свойства.

В январе 1843 года вышел первый выпуск романа под названием "Мартин Чезлвит". Начало его и самый конец, не связанные с Америкой, заслуживают все же нескольких слов. Вход в него украшают, словно две чудовищные статуи, Пексниф и миссис Гэмп. И все же восхищаемся мы прежде всего американской его частью — хорошей сатирой, вправленной в не слишком хорошую повесть. Конечно, миссис Гэмп написана прекрасно — густыми, сочными, почти жирными мазками, которыми запечатлены все английские комические герои. И Пексниф — почти совершенство; он слишком хорош для этой жизни. Говоря о нем, можно прибавить только одно: как и все герои Диккенса, он лучше всего, когда ему нечего делать. Диккенс почти всегда пишет характер безупречно, пока не втянет его в действие. Бамбл великолепен, пока ему не доверили темную и важную тайну (кто, как не безумец, доверил бы тайну Бамблу?). Микобер прекрасен, пока бездействует, но совсем неубедителен, когда выслеживает Урию Хипа — никто, даже он сам, не поручил бы слежку Микоберу. Точно так же и Пексниф — лучшее в сюжете, но сюжет — худшее в Пекснифе. Его козни против Чезлвита-отца не поддаются описанию, они еще нелепей, чем козни старого Мартина против него. Провал Пекснифа в конце — один из немногих провалов Диккенса. Конечно, не надо было относиться к нему так серьезно. Пексниф просто смешон — так смешон, что даже мил. Зачем с такими усилиями срывать с человека и без того прозрачную маску? Зачем собирать всех героев, чтобы обличить человека, которому никто и не верил? Зачем так трудиться и так радоваться, что выставил в смешном свете того, кто может вызвать только смех?

Нас интересует сейчас американская часть "Чезлвита". Она похожа на великую сатиру, и даже если это напраслина, то великая. Его серьезный труд об Америке мог быть критикой, даже пасквилем. Во всяком случае, мы знаем, что Америка переживет и такую, серьезную,

критику. Но его роман может пережить Америку, как "Всадники" пережили Афины. "Мартин Чезлвит" — одна из тех великих сатир, которые не позволяют задаваться вопросом, верен ли портрет оригиналу, потому что оригинал гораздо менее важен, чем портрет. Кому какое дело, верно ли Аристофан изобразил давно умершего Клеона, когда он так верно описал бессмертный тип демагога? Грядущим столетиям, наверно, будет так же мало дела до того, верно ли описаны древние города Нью-Йорк и Сент-Луис в романе, который стал грандиозным памятником Элайдже Погрему. Американские эпизоды немыслимо, предельно гротескны, и это еще не все. Молодой человек, сказавший о Британском Льве: "Подайте сюда этого льва! Я вызываю его, один на один!"<sup>1</sup> — не только смешон. Не только смешон и тот, кто сказал Мартину, отрицавшему, что Тауэр — резиденция королевы: "Вы впали в ошибку, нередкую среди ваших сограждан". Диккенс подметил не только порок своих врагов, но и свой собственный. Великий демократ распознал одну из опасностей демократии. Великий оптимист увидел угрозу, таящуюся в оптимизме. А главное, настоящий англичанин распознал грех, присущий не только Америке, но и Англии. Не только американцы неустанно и самодовольно твердят патриотические полуправды, умамливают самих себя несвежим маслом лести, бросая грозный вызов неопасным противникам и требуя к ответу врагов малодостигаемых, наряжая привычное, неосознанное малодушие в перья отваги. Быть может, "Чезлвит" — карикатура на Англию. Как бы то ни было, в учнейшем колледже, в уютнейшем нашем поместье прозябают семена того безумия, которое населило книгу Диккенса, словно палату сумасшедшего дома, буйными Чоллопами и невменяемыми Бриксами. Безумие это — в идее, что хороший патриот за свою страну не беспокоится. Такого представления о патриотизме не зна-

<sup>1</sup> Перевод Н. Дарузес.

ли маленькие античные республики, с которых начался наш, европейский патриотизм. Не знали его и средние века. В XVIII веке, когда закладывались основы современной политики, слово "патриот" означало "недовольный". Ему противопоставляли придворного, куртизана, довольного тем, что есть. И теперь во всех странах, где знали настоящие беды, — скажем, во Франции или в Ирландии — патриотом нередко зовут политика, пребывающего в вечном беспокойстве и недовольстве. Взгляд этот и сама практика этих стран не лишены своих перегибов и опасностей, но наша опасность — та самая, которая грозила "Уотертостской газете". Цивилизацию, которую довольно глупо называют англосаксонской, разъедает немощь гордыни. Она собирает огромные толпы не для того, чтобы спорить, а для того, чтобы поддержать и укрепить себя, народ для нее как валик. Ее газеты не пробуждают, а убаюкивают народ. Она не только пренебрегает другими странами, но просто думать забыла о них. А когда цивилизация забывает обо всем прочем мире, равнодушно считая его чем-то темным и варварским, судьба ее ясна и на память приходит одно только слово: "Китай".

Америка Мартина Чезлвита — самый настоящий сумасшедший дом, но мы сами идем туда прямой дорогой. Ведь уверенность и даже благополучие почти неотделимы от безумия. Безумец — тот, кто живет в небольшом мирке и считает его большим: тот, кто живет малой частью истины и считает ее Истиной в целом. Он не может представить себе ничего за пределами своей концепции, замысла или видения. И чем резче делится мир на англосаксонский и всех прочих — на нас, великих, и на всех остальных, — тем больше оснований у нас думать, что мы медленно и верно сходим с ума. Чем тверже и благополучнее наше положение, тем яснее, что живем мы в иллюзорном мире, ведь реальный мир совсем не благополучен. Чем яснее и четче для нас наше превосходство, тем больше оснований считать, что мы грезим

наяву. Ведь реальный мир не ясен и не бесспорен, он полон глубоких сомнений и грубых неожиданностей. Благополучие – и радость, и несчастье английских и американских погромов. Они громогласно нелепы, эксцентричны, и все-таки – благополучны. Между комнатой, увешанной коврами, и больничной палатой, обитой войлоком, разница невелика.





## ДИККЕНС И РОЖДЕСТВО

В июле 1844 года Диккенс совершил путешествие, которое позже описал в книге "Картины Италии". Картины эти, конечно, очень хороши, но не следует судить по ним об Италии; не следует судить по ним и о том, что чувствовал и думал Диккенс, уехав из Англии. Он из Англии не уезжал. Ни на одной из этих увлекательных страниц не найдешь свидетельств о том, что он в полной мере представлял незнакомые диковинки, которые ожидают нас на юге Европы, — латинскую цивилизацию, католичество, средиземноморское искусство, бессмертное умирание Рима. Он путешествовал не по Италии, а по стране Диккенса. Он видел занятные вещи, занятно их описывал, но точно такие же вещи он увидел бы в Пимлико\* и описал бы не хуже. Даже в самых прекрасных его романах трудно найти что-нибудь прекраснее той сцены, где марионетки изображают смерть Наполеона. Что может быть совершенней, чем доктор, у которого что-то случилось с ниточкой, и он "парил над кроватью, изрекая с высоты медицинские советы"? Кто лучше передаст дух народного театра, чем огромный, уродливый, деревянный "Сэр Юд-се-он-Лау"?\* Но ничего итальянского тут нет. Диккенс рассказал бы так же смешно — нет, просто так же — о представлении Панча и Джуди в бедном квартале Лондона.

Диккенс искренне и точно высмеял Плорниша и Подснепа, но сам был таким же закоренелым англичани-

ном, как они. Он был истинным человеколюбом и относился справедливо ко всем народам, насколько понимал их, но человеколюбие его и справедливость — чисто английские. Он был из тех англичан, которые создали свободу торговли — самую английскую вещь на свете, ибо в ней есть и расчет, и оптимизм. Он почитал катакомбы и гондолы, но само почтение это было английским. Он восхищался вулканами и разбойниками, но английским было и восхищение. Только англичанин думает, что Италия состоит из гондол, вулканов и разбойников. Другого, главного, он не понимал никогда — ни легенды о Риме, ни древности Средиземноморья, ни старой как мир цивилизации вина и маслин, ни тайны вечной церкви. Он никогда их не понимал, и я этому рад: он смог бы понять их, перестань он быть лондонцем, ярим английским радикалом великой эпохи английского радикализма. Что-то, а этот дух был у нас истинно английским. Все другое мы взяли напрокат, особенно то, чем больше всего гордимся. Имперскую политику — из-за границы, и милитаризм, и просвещение, и даже либеральность. А вот радикализм у нас был свой, английский, как живая изгородь.

Итак, Диккенс был в Италии просто английским путешественником; английский же путешественник точно таков, как англичанин у себя дома. Правда, одно исключение есть: Диккенс сумел оценить пеструю и шумную поверхность французской жизни — белоснежные чепчики, алые куртки, синюю эмаль неба, зеленые деревца, белые домики, все яркое, как в детской книжке. Это он понял и — поистине вдохновенно — вложил в уста миссис Лиррипер, лондонской хозяйки меблированных комнат, он знал, что именно простые, а не изысканные души чувствуют различия между странами, и смотрел на чистые цвета Франции ясными глазами бедняков. Улицы, как они есть, были ему ближе, чем церковные шпили, и в этом сказалось присущее ему сочетание чувствительности и здравого смысла. За грани-

цу надо ехать ради улиц и лавок, платьев и шляп, а не ради дворцов, соборов и римских развалин. Чудеса света всюду одни и те же, во всяком случае в Европе. Во всех христианских странах есть замки над долиной, величественные соборы и дороги, такие старые, что кажется, будто их проложили при сотворении мира. Да, чудеса, сотворенные человеком, всегда под рукой. Крестьянину, полюющему репу в Сассексе, нетрудно понять, что костяк Европы — римские дороги. Клерку из Ламбета нетрудно понять, что в XIII веке процветало церковное искусство: он ежедневно видит на противоположном берегу реки живые камни средневековья\*. Путешественника поражает обычное — еда, одежда, экипажи. Необычное — повсеместно, обычное — национально и неповторимо. В Кёльнском соборе те же своды, что и в Кентерберийском, но нигде, кроме Германии, вы не отыщете немецкой пивной. Французу, изучающему английскую архитектуру, незачем ехать в Лондон, чтобы увидеть Вестминстер, ничего специфического в нем нет. А вот кеб — наша истинная архитектура, порожденная поэзией наших городов, символ чисто английского уюта на колесах — вправе увлечь иноземных паломников. Любопытный англичанин целый день проведет в кафе; любопытный француз — в кебе.

Эти, и только эти, удовольствия Диккенс и познал в латинских странах. Отрешенность его как нельзя лучше показывает один факт. В Италии он почти все время писал "Колокола" и другие повести о рождестве, каким оно бывает в английском городе. Повести эти полны тумана, снега, дождя и счастья.

Диккенс мог найти на любой улице Лондона людей, отличающихся друг от друга больше, чем разные страны. Он даже преувеличивал несходство. Типы, похожие друг на друга не больше, чем разные племена или разные животные, жили в двух грандиозных, причудливых мирах — в его мозгу и его городе. Единственные южане, описанные им, — иностранцы в "Крошке Доррит" — то-

же наши, английские (я чуть не сказал — театральные) иностранцы. Мы считаем, что южанам свойственно коварство, и потому один из них — злодей. Мы считаем, что они экспансивны, и другой экспансивен до крайности. Сразу ясно, что за ними не стоило ездить в Италию. Несчастные пыхтящие миллионеры, и несчастные усталые графы, и несчастные унылые американцы рыщут по Италии в поисках вдохновения. Сильно подозреваю, что Чарльз Диккенс списал всю итальянскую романтику с двух лондонских шарманщиков.

Под лучами южного солнца ему мерещился северный очаг. Среди дворцов и белых колоколен он грезил, закрыв глаза, о проулках Мэрилебона\* и видел в мечтах нежно любимые каминные трубы. Он говорил, что не может быть счастлив там, где нет улиц. Даже лондонская слякоть и дым радовали его и наполняли живым теплом "Рождественские повести". Глядя в ясное небо юга, он видел вдаль, словно облако на закате, лондонский туман, и его тянуло туда.

Этот рождественский дух, не поддающийся обаянию чужих стран, будет понятней, если вспомнить другую книгу Диккенса, его "Историю Англии для детей". О ней можно сказать почти то же, что о "Картинах Италии". Правда, "Картины" умножают его славу, а "История" скорее умаляет, но недостаток у них общий: и в дальних странах, и в дальних веках побывал упрямый и чувствительный английский радикал с большим сердцем и довольно узкими взглядами. Он не уберется от греха или слабости нынешних прогрессистов, для которых современные вопросы существовали всегда, а модное суждение окончательно. Он не мог избавиться от подсознательного чувства, что святому Дунстану только и дела — думать, кого, Джона Рассела или Роберта Пиля, ему поддержать\*. Горные вершины прошлого он видел в яростном свете сегодняшних политических мнений. Он жил своим временем, как жил когда-то и святой Дунстан. Он пребывал в вечном настоящем, как все простые люди.

”История Англии” и впрямь детская, только ребенок — не читатель, а сам автор.

В своем наивном поклонении насущной пользе Диккенс был не только англичанином, но и хорошим, хотя и бессознательным, историком. Он, а не хилые медиевисты воспринял истинную традицию старой доброй Англии. Прерафаэлиты, любители готики, поклонники старины, были утонченны и печальны, как наш век. Диккенс был весел и смел, как средневековье. В его нападках на старину больше средневекового духа, чем в их защите. Именно он, подобно Чосеру, знал толк в грубой шутке, неспешной повести, темном пиве и белых английских дорогах. Как Чосер, он любил рассказ в рассказе — он любил, чтобы высказался каждый. Как Чосер, он видел что-то смешное в пестроте человеческих занятий. Сэм Уэллер украсил бы общество кентерберийских паломников и рассказал бы хорошую историю. Дева, воспеваемая Россетти\*, очень бы их утомила; аббатиса она показалась бы слишком развязной, Батской вдове — слишком чопорной. Говорят, что во времена викторианского увлечения стариной (которое называли ”Молодой Англией”\*) некий лорд поселил отшельника в своем поместье, а тот потребовал, чтобы ему давали больше пива. Правда это или нет, но рассказывают это, чтобы показать, насколько наш духовный уровень ниже средневекового. На самом же деле, бунтуя из-за кружки пива, отшельник был гораздо средневековей, чем дурак, нанявший его.

Трудно найти лучший пример, чем великий поход Диккенса в защиту рождества. Сражаясь за рождество, он сражался за древний европейский праздник, языческий и христианский, за троицу еды, питья и молитвы, которая теперь кажется лишенной благочестия. Представления его о прошлом были в высшей степени детскими. Средние века, на его взгляд, состояли из турниров и пыток, а себя он считал энергичным сыном делового века, чуть ли не утилитаристом. Однако именно он защищал средневековый праздник от надвигающегося

утилитаризма. Он видел в средних веках только плохое, но боролся за все, что было в них хорошего, и любовь его к старой простоте и мощи была тем ценней, что он просто любил их и не догадывался, что они — старые. Средневековье не занимало его, как и людей, которые жили в средние века. Как и этих людей, его весьма занимали звонкий шум, здоровый смех, печальная повесть о тех, кто умеет любить, и приятная повесть о тех, кто умеет весело жить. Он бы заскучал, вздумай Рескин и Пэйтер объяснять ему странные, сумеречные тона Липпи и Ботичелли. Его не пленяло умирающее средневековье. Он любил средневековье живое, еще не уничтоженные обломки старинной буйной веры, которую он славил, как веру новую. Его герои едят столько пудинга, что поклонникам старины за ними не угнаться. Наши утонченные медиевисты воздадут любую хвалу церковному празднику, но справлять его не станут.

Бессознательная связь Диккенса с Англией, повторяю, была такой же крепкой, как его бессознательная связь с прошлым Европы. Сам он, скорее всего, считал себя космополитом; во всяком случае, ему казалось, что он защищает красоты и заслуги других стран, противопоставляя их нашему чванству. На самом деле он защищал старую, истинную Англию от той сравнительно общеевропейской страны, в которой мы теперь живем. И снова лучший пример — рождество. Я уже говорил, что рождество — один из бесчисленных европейских праздников, суть которых — в соединении веры и веселья. Однако оно типично, особенно английское, и весельем своим, и даже верой. Его отличие от прочих праздников — скажем, пасхи в других странах — сводится к двум чертам: с земной, материальной стороны в нем больше уюта, чем блеска; со стороны духовной — больше милосердия, чем экстаза. Уют же, как и милосердие, — очень английская черта. Больше того: уют, как и милосердие, — английская добродетель, хотя нередко он вырождается в бездуховность, как милосер-

дие вырождается в попустительство или ханжество.

Идеал уюта — чисто английский, и он очень присущ рождеству, особенно рождеству у Диккенса. Однако его на удивление плохо понимают. Его плохо понимают в Европе, еще хуже — в современной Англии. На континенте нас кормят сырым мясом, словно дикарей, хотя старинная английская кухня требует не меньшего искусства, чем французская. В Англии царит новоявленный патриотизм, наделяющий англичанина всеми неанглийскими свойствами — китайским фатализмом, латинской воинственностью, прусской сухостью и американским безвкусием. И вот Англию, чей грех — слабость к благородству происхождения, а добродетель — добродушие, Англию, хранящую традиции веселых и великих елизаветинских вельмож, представляет во всех четырех концах света чудовищный образ мрачного невежи (во всяком случае, его мы видим в религиозных стихах Киплинга). Трудно создать уют в современном пригороде, и потому эти пригороды объявили его грубым и слишком материальным. На самом деле уют, особенно рождественский, прямо противоположен грубости. В нем больше поэзии, чем в саду Эпикура, больше искусства, чем во Дворце Искусств. Искусства в нем больше, ибо он стоит на контрасте — огонь и вино противопоставлены холоду и непогоде. Поэзии в нем больше, ибо в нем слышна вызывающая, почти воинствующая нота — он связан с защитой: дом осадили град и снег, пир идет в крепости. Тот, кто назвал крепостью дом англичанина, не подозревал, насколько он прав. Англичанин видит свой дом как снабженное всем необходимым и укрепленное убежище, чья надежность по сути своей романтична. Ощущение это особенно сильно в ненастную зимнюю ночь, когда спущенная решетка и поднятый мост не дают ни войти, ни выйти. Дом англичанина священной всего в те часы, когда не только королю заказан вход, но и сам хозяин не может выбраться из своего дома.

Отсюда следует, что уют — отвлеченное понятие,

принцип. Закрывая все двери и окна так, что в доме нечем дышать, наши бедняки страдают за идею. Любитель чувственных усад не мечтал бы, как мы, о зимних празднествах в маленьких комнатках — он предпочел бы вкушать плоды в прохладных и просторных садах. Простая чувственность хотела бы ублажить все чувства. Для наших же добрых мечтателей необходим фон мрака и опасности, наше высшее наслаждение — радость, бросающая вызов, припертая к стене. В сущности, тут подойдет только слово "уют", а никак не "удобство". Слово "уют" говорит о том, что маленькое предпочитают большому и любят именно за то, что оно мало. Тому, кто справляет праздник, нужна хорошая комната — он бы и гроша не дал за хороший материк. Конечно, в наше тяжелое время приходится бороться за пространство. Мы жаждем не зля с пудингом, а чистого воздуха и тому подобных физических радостей. В ненормальной жизни иначе нельзя — нервным людям необходим простор. Но в наших отцах было достаточно широты и здоровья, чтобы жить по-человечески и не думать о гигиене. Они были достаточно крупны, чтобы уместиться в маленьких комнатах.

Об особой, тонкой прелести запертой рождественской комнатки свидетельствует путешествующий по Италии Диккенс. В сердце вечного лета он творил, словно маленькие неяркие рубины, сумрачные сказки, освещенные слабым светом камелька. В белых городах Италии он тосковал по романтике дождливого, пасмурного рождества. Глядя на прославленные полотна, он жаждал красоты и вспоминал лондонский туман. Любовь его к туману особенно сильна и показательна. В первой из повестей — знаменитой "Рождественской песни" — он выразил самую его суть одним сравнением: "Природа (...) варит себе пиво к празднику". Это представление о влажном воздухе как о чем-то не только плотном, но и сытном — обеде или питье — может показаться странным, но чувства Диккенса оно передает точно. Мы гово-

рим о густом тумане: "хоть ножом режь". Диккенсу понравилось бы это выражение, уподобляющее туман огромному пирогу. Еще больше ему понравилось его собственное сравнение с гигантской пивоварней. Наверное, он мечтал о невозможном счастье — отыскать огромный чан и выпить великаньего пива.

Туман не любят, и Диккенс, должно быть, его единственный поэт. С медицинской точки зрения неприязнь эта понятна. С поэтической же стороны туман не только интересен, но и ценен. Мы уничтожили в городах чистую темноту деревни. Мы объявили ночь вне закона, выгнали ее за город, в поля, и зажгли вечные огни на сторожевых вышках, охраняющих нас. Мы создали новую вселенную, тем самым и новые светила. Пришлось нам создать, конечно, и новую тьму. Каждый фонарь — Луна, созданная человеком, всякий туман — созданный человеком мрак. Если б не эта таинственная случайность, мы бы так и не видели тьмы, а тот, кто не видел тьмы, не видел солнца. Туман воплощает для нас ту внешнюю опасность, благодаря которой удобство превращается в уют. Благодаря туману мир мал в том смысле, который вкладывают в радостный возглас: "Как тесен мир!" — мал, потому что полон друзей. Первый, кто выйдет из мглы с фонарем, будет для нас Прометеем, давшим людям огонь. Он выше и лучше всех людей, славней всех героев, чище святых, он — наш Пятница. Каждый скрип колес, каждый возглас говорят нам, что сердце человечества еще бьется во мгле. Туман создан людьми; человек несет с собою свое собственное облако. Если настоящая тьма — прикосновение бога, туман — прикосновение человека.

Этим священным облаком и окутано начало "Рождественской песни", первой и самой типичной из рождественских повестей. Я не случайно говорю так много о достоинствах тумана — у Диккенса атмосфера нередко важнее сюжета. Атмосфера рождества важнее, чем Скрудж и даже Духи; фон — важнее лиц. Это мож-

но сказать и о другой атмосфере, которую Диккенс преувеличивал чуть ли не так же сильно, как веселье. Он умел нагнетать ощущение тайны и зла — вспомним миссис Кленнэм, прикованную к креслу, или мисс Хэвишем в зловещем и смешном подвенечном уборе. И здесь атмосфера важнее всего, а сюжет нередко разочаровывает. Тайственность потрясает нас, тайна банальна. Внешность событий страшнее, чем их суть. Порою кажется, что сумрачные фигуры миссис Чедбэнд и миссис Кленнэм, мисс Хэвишем и мисс Флайт, Немо и Салли Брасс скрывают что-то и от автора, не только от читателя. Закрывая книгу, мы так и не знаем их тайны. Чтобы успокоить оптимиста Диккенса, герои эти подсунули ему утешительную ложь. Мрачный дом, где томился в детстве Артур Кленнэм, поистине подавляет нас; читая о нем, мы заглядываем в тот тихий уголок ада, где обитают споспешники странной веры, которую теологи зовут кальвинизмом, а простые христиане — культом сатаны. Там сделали что-то очень страшное — чудовищно оскорбили бога или заклали человека, а не просто уничтожили глупые бумаги, нужные глупым Дорритам. Что-то худшее, чем любовное предательство, таится за безумием и нарядом мисс Хэвишем. Уродец Квилп со зловещей Салли замышлял в заброшенной, сырой хибарке что-то страшней, чем неуклюжие козни против неуклюжего Кита. Эти мрачные картины и впрямь кажутся видениями — Диккенс видел их, но не понимал.

И как эти мрачные видения в упомянутых романах, в "Рождественской песни" такую же важную роль играет мирный и радостный фон. Повесть эта неровна, иногда слаба, но с начала и до конца в ней неуклонно звучит однообразный голос радости. Она едина, как сновидение. Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай — страшным, как Суд. События сменяют друг друга с безумной быстротой, но все остается прежним.

”Рождественская песнь” — филантропический сон, радостный кошмар; сцены пестры, они мелькают, как рисунки в альбоме, но не меняется настрой души — дух буйного благодарения и тяги к человеческим лицам. Начало повествует о скупце и зимнем дне, но мрачности в нем нет. Диккенс начинает рассказ радостным кличем и колотит в нашу дверь, как подвыпивший уличный певец. Слог его весел и прост; снег и град у него щедростью своей противопоставлены Скруджу, туман подобен огромному чану пива. Скрудж первых страниц не хуже, чем в конце. Он черств от всей души, сварливость его граничит с юмором, а значит, человечна, он просто ворчливый старый холостяк, который, как подозреваю, всю жизнь тайком дарил на рождество индеек. Не так уж важно, правдоподобно ли его раскаяние, — прелесть и благодать повести не в сюжете. Очаг истинной радости освещает и согревает всех героев, и очаг этот — сердце Диккенса. Обратили рождественские видения старого Скруджа или не обратили — они, во всяком случае, обратили нас. Являлись ему или не являлись духи Прошлого, Настоящего и Будущего, он узрел те нездешние существа, благодаря которым слово ”дух” не противоречит выражению ”в добром духе”. Все, что случилось с ним, рождено и пропитано тем, что забыли и даже отвергли современные писатели, хотя для добропорядочной жизни это так же естественно и доступно, как сон, — положительной, пылкой, полной радостью. Повесть поет от начала до конца, как поет счастливый человек по дороге домой, а когда петь не может, она, как счастливый и добрый человек, радостно вопит. С первых же бодрых фраз она поэтична и восторженна. Поистине, это — рождественская песнь, и ничто другое.

Как я уже говорил, Диккенс уехал в Италию, окутанный добрым английским туманом и погруженный в раздумья о святочных тайнах. В Генуе в 1844 году среди олив и апельсиновых деревьев он написал вторую заме-

чательную повесть, "Колокола", которая отличается от "Рождественской песни" только тем, что в ней больше серого, зимнего, северного ненастья. Как и "Песнь", "Колокола" призывают к жалости и веселью, но сурово и воинственно. Это не рождественская песня, а рождественский боевой гимн. Нигде не обнаруживал Диккенс столько гнева, ярости и презрения к ханжеству, от которого, по его словам, у него закипала кровь. Ханжеством он считал то, что три четверти политиков и экономистов считали естественным в общении с бедняками, — плоский и пошлый бентамизм\*, приправленный безответственным консерватизмом. Они объясняли бедным, в чем их долг, с холодным и грубым милосердием, невыносимым для свободного человека. Было в их распоряжении и то бесцеремонное, громогласное благодушие, которое Диккенс так зло представил в лице олддермена Кьюта. Он рьяно напал на все их идеи: и на дешевый совет жить дешево, и на низкий совет жить приниженно, а больше всего — на странную аксиому, согласно которой богатые вправе давать советы бедным, а не бедные богатым. Эти милостивые наглецы были тогда, есть и сейчас. Одни говорят, что беднякам нельзя иметь детей, другими словами, хотят отнять у них великую добродетель здоровой любви. Другие говорят, что им не надо угощать друг друга, другими словами, хотят отнять у них все, что осталось от добродетели гостеприимства. Именно такие мнения Диккенс справедливо обличил в "Колоколах". Заметим мимоходом, что здесь мы коснулись ошибки, о которой говорили выше. Считают, что Диккенс защищал настоящее от прошлого; на самом деле он наносил смертельные удары чисто современным идеям. В этой же повести есть не совсем нужный разговор Трухти Вэка с церковными колоколами, и колокола почему-то обвиняют его в том, что он тоскует по былым временам. Трухти, как и все другие, ничуть не обязан идеализировать средневековье, но уж ему-то совсем не пристало идеализировать свой XIX век — ведь сладко-

речивая и злая философия, отравлявшая ему жизнь на протяжении повести, создана именно тогда. Как я уже говорил, самый ярый любитель старины простит Диккенсу неприязнь к тому хорошему, что унесло с собой средневековье, за искреннюю его любовь к тому хорошему, что от средневековья осталось. Неважно, любил ли он старые замки феодалов, когда они обветшали. Очень важно, что он ненавидел новый закон о бедных\*, когда тот был нов.

Именно это — главное в "Колоколах". Диккенс испытывал к бедным симпатию в прямом, греческом смысле слова — он страдал вместе с ними душой, то, что возмущало их, возмущало и его. Он не жалел народ и не боролся за него и не просто любил народ; в этих делах он сам *был* народом. Единственный из наших писателей, он говорил не только от имени "низших слоев", но даже от имени их неосознанных устремлений. Он выдал тайный гнев бедных, сказал, что необразованные думают об образованных или, вернее, чувствуют к ним. Больше всего он един с бедняками в ненависти к тому, что слыло научным и прогрессивным. Простодушные и восторженные атеисты убеждают себя, что трудящиеся классы с возмущением отвергают церковь. Однако церковь совсем не возмущает бедных. Их возмущает больница. У них нет особого недоверия к храмам богословия. Они яростно и на деле не доверяют храмам естественных наук. Неимущие ненавидят такие современные, полезные установления, как врачи, инспектора, поборники закона о бедных, профессиональная филантропия. Они не особенно противились помощи старых, разложившихся монастырей, но скорее умрут, чем примут помощь от нового, усовершенствованного работного дома. Праведен их гнев или нет, Диккенс обвинял от его имени. Когда Скрудж ссылается на излишек населения, Дух резонно советует ему помолчать, пока он не узнает, где этот излишек и кто именно его составляет. Замечание суровое, но справедливое. Когда в поисках излишка на-

селения кучка высокомерно-милостивых экономистов смотрит вниз, в бездну, им можно сказать одно: "Что ж, если излишек есть, это вы сами". И если когда-нибудь начнется резня, зарежут именно их. Если баррикады преградят улицы и бедные возьмут власть, я думаю, священники уцелеют, боюсь, уцелеют и дворяне, но уверен, что мостовые будут залиты кровью филантропов.

Наконец, Диккенс был заодно с бедными в понимании рождества, то есть праздника, как он есть. Бедных чаще всего бранят за то, что они слишком много тратят на гостей, это им и впрямь нелегко, но, поступая так, они совершенно правы. Бостонский остроумец сказал: "Дайте нам лишнее, и мы обойдемся без необходимого"<sup>1</sup>. Однако и до него человечество это всегда говорило, начиная с дикаря, предпочитающего перья одежде, до уличного разносчика, предпочитающего праздничное застолье трем будничным обедам.

Третья из рождественских повестей, "Сверчок за очагом", не требует пояснений, хотя она очень типична. Она наделена всем тем, что мы назвали главным в Диккенсовом восприятии рождества. В ней есть уют, то есть удобство, основанное на неудобстве. В ней есть любовь к беднякам, особенно к их мотовству, которое можно назвать недолгим богатством. В ней есть очаг, то есть открытый огонь, алое сердце дома. Этот огонь — истинное пламя Англии — еще не потушила жалкая, печная цивилизация. Однако все ценное в "Сверчке" выражено в заглавии не хуже, чем в самой повести. Сама повесть — хотя в ней, как везде у Диккенса, есть вещи превосходные — так уютна, что мало трогает. "Рождественская песнь" обращает противника рождества; "Колокола" его уничтожают; "Сверчку за очагом" не хватает воин-

<sup>1</sup> Честертон имеет в виду Оливера Уэнделла Холмса (1809–1894) — американского писателя. Холмс действительно это сказал ("Законодатель утреннего стола"), но сослался на "своего друга-историка", то есть Плутарха. — *Прим. перев.*

ственной ноты. Во всем есть слабая сторона: справедливо отдав должное забытой прелести уюта, мы должны вспомнить и его слабую сторону. Диккенс, к сожалению, ухитрился нагромоздить в доме столько подушек, что его героям стало трудно двигаться. Он так хотел поскорей устроить им неподвижное счастье, что забыл о сюжете. Его принцы с самого начала зажили счастливо. Это очень чувствуется в "Часах мистера Хамфри", есть и в "Рождественских повестях". Его героям так удобно, что они засыпают и что-то бормочут во сне. Читателю так удобно, что засыпает и он.

История возчика и его жены звучит усыпляюще, мы не можем на ней сосредоточиться, хотя радуемся теплу, исходящему от нее, как от горящих поленьев. Мы хорошо знаем, что все уладится, и потому не ревнуем вместе с возчиком и не пугаемся брзжания брззги Теклтона. Праздничный говор в конце тише, чем крики Крэтчитов и колокольный звон Трухти Вэка. Добрые духи, вынырнувшие из тумана вместе с ворчливым Скруджем, снова нырнули в туман и растворились в нем.





## ПЕРЕХОДНОЕ ВРЕМЯ

Диккенс вернулся в Лондон в июне 1845 года. Примерно тогда же он стал издавать "Дейли ньюс" — газету, план которой почти один и разработал, и задумал (надеюсь, она и сейчас помнит о своем почти божественном происхождении). Как я говорил в предыдущей главе, мысли его тогда были рождественские, домашние; об этом свидетельствует то, что он хотел назвать газету довольно непривычно — "Сверчком". Быть может, к нему вернулось снова видение журнала с рассказами — такого, какой не удался в "Часах мистера Хамфри". Однако именно в это время он был особенно беспокоен. Едва взявшись за издание газеты, он ее бросил; едва вернувшись домой, он решил поехать на континент. В мае 1846 года он очутился в Швейцарии и попытался писать в Лозанне "Домби и сын". Я говорю "пытался", потому что письма той поры кипят сердитым нетерпением. Работа не шла. Он решил, что ему просто не хватает Лондона, "нет улиц и толпы прохожих... Мои герои как-то застывают, когда вокруг нет толпы". Однако он был проницателен и понял, что дело тут скорей в бродячей жизни двух последних лет, когда он объездил Америку, Италию и, в сущности, хуже писал. Он не отличался благоразумием и педантичностью, но, когда речь шла о работе, не ведал небрежности. Если он ходил всю ночь, он писал весь день. Но в этой странной ссылке (назовем ее междуцарствием) он не смог завести никаких при-

вычек, даже дурных. Беспокойство, острое даже для него, овладело на время беспокойнейшим из сынов человеческих.

Быть может, это случайность, но перелом в жизни почти точно совпал с переломом в творчестве. "Домби и сыну", задуманному, видимо, раньше, было суждено завершить ранние романы Диккенса. Не так уж легко определить разницу между книгами, написанными до него и после, но ее почувствует всякий, кто наделен хоть каким-нибудь чутьем. Очень грубо можно сказать так: в романах стало меньше карикатуры в чистом виде. Еще грубее можно сказать, что Диккенс перешел к реализму. Если мы, к примеру, возьмем Стиггинса — священника из ранней книги и Крипаркла — священника из книги последней, станет ясно, что разница не только в том, что лучше иметь священником Крипаркла. Мы по-разному к ним относимся. Крипаркл хорош отчасти тем, что его можно встретить в любом городке, куда бы мы ни попали. Стиггинс хорош только тем, что его можно встретить исключительно у Диккенса. Один Диккенс знает рецепт этого замечательного блюда. Говоря, что у Диккенса стало меньше карикатуры, мы до определенной степени обвиним его в упадке творческих сил. С детства он умел видеть мир неповторимо, буйно, по-своему; теперь он начал видеть его мягче, трезвее, ближе к другим. Он стал постигать и осваивать незнакомые, более обычные дары; причастился чужих литературных достоинств — сложной тонкости Теккерея и обстоятельности Джордж Элиот. Крепкое вино его творчества и впрямь можно было разбавить. Быть может, от Стиггинса слишком сильно пахнет спиртным, а из великого Крамльса легко накроить шесть или семь правдоподобных персонажей. Сам я (по причинам, о которых скажу позднее) сомневаюсь, пошел ли Диккенсу впрок этот прирост реализма. Я не уверен, улучшились ли его книги; уверен только, что в них стало меньше недостатков. Теперь он реже ошибался, из-

бегая длиннот и пустот, почти не впадал в напыщенность, которая в его ранних романах утомляла тем больше, что он считал ее обязательной и очень красноречивой. Однако он не создал ничего выше Чэкстера. Правда, выше Чэкстера ничего нет. Некоторые произведения — скажем, Венера Милосская — целиком удовлетворяют нашу тягу к прекрасному. В общем, о перемене в его творчестве можно сказать следующее: те, кто сомневается в Диккенсе, вправе не сомневаться в его поздних книгах. Несомненно здесь меньше того, что в Диккенсе раздражает. Но если вы (как я надеюсь, для вашего же блага) попадете в общество пламенных его поклонников, не слишком превозносите поздние романы — все поймут, что вы его не любите.

”Домби и сын” — последний роман в старой манере, ”Дэвид Копперфилд” — первый роман в новой. Просто поразительно, насколько в ”Копперфилде” больше тщательности и правдоподобия. И в ”Домби” их больше, чем в фантазиях вроде ”Никльби” или ”Лавки древностей”. В основе романа все еще мелодрама, но она тактичней и глубже. Мелодрама — один из видов искусства, и вполне законный, она благородна, как фарс, почти как пантомима. Суть ее в том, что она взывает к нравственному чувству так же непосредственно и прямо, как фарс — к чувству юмора. Герои фарса столь просты умом, что прячутся в сундук или выдают себя за собственных тетушек. Герои мелодрамы столь просты сердцем, что убивают своих врагов на улице и каются, увидев портрет своей матери. И там, и здесь все упрощается для быстроты, которой помешали бы сложности. Это можно сделать и плохо, и хорошо. И вдохновенный набросок углем, и грязное пятно могут упрощенно изобразить негодяя. Каркер — прекрасный набросок, Ральф Никльби — пятно. Трагедия Эдит Домби полна неправдоподобия и жизни. Не только джентльмен, но и просто человек с мало-мальски развитым чувством собственного достоинства не поручил бы сво-

ему служащему отчитать свою жену. Но Диккенс выводит на сцену это немыслимое трио, и мы слышим умный, взволнованный диалог, непохожий на те разглагольствования, которые вложены в уста правдоподобного ростовщика-краснобая. И еще в одном "Домби" технически выше книг типа "Никльби": в нем есть основная мысль, и мысль хорошая. Действительно стоило рассказать о важном и черством человеке, полюбившем один раз в жизни, и описать его любовь к наследнику, в которой слабый огонек нежности смешался с буйным пламенем гордыни. Все это важно и плодотворно, но лучшее в книге показывает нам, что Диккенс был создан не для таких, а совсем для иных сюжетов.

Неисцелимую поэтичность, безнадежное неправдоподобие его гения нельзя иллюстрировать лучше, чем историей семейства Домби. Ведь все это могло случиться, только манера, только стиль превращают происходящее в фантазию. Диккенс попытался описать отцовскую любовь — темную и языческую в отличие от самоотверженной, христианской любви матерей; что ж, есть на свете и такая. Это не фантазия вроде странствований дедушки с Нелл или сватовства Грайда. Человек типа Домби должен любить сына именно так, как он любит Поля, и пренебрегать дочерью, как он пренебрегает Флоренс. И все же мы в него не верим, а в монстров вроде Манталини и Стиггинса верим вполне. Диккенс мог творить только по-своему, то есть гротескно. В сущности, мы почти вправе сказать, что он мог сделать героя живым, только если ему не мешали сделать его неправдоподобным. Дайте ему свободу слова и действия, и он создаст людей живых, как наши собственные родственники. Заставьте придерживаться правды, и он не сможет написать правдоподобного и простого рассказа. Похождения "Пиквика" правдоподобны, хотя и невозможны. История Флоренс невозможна, хотя и правдива.

Прекрасный пример мы найдем все в том же "Домби". Майор Бегсток — чистейший гротеск, и все же, описывая его, Диккенс то и дело проявляет умение здраво и рассудительно видеть жизнь. Диккенс всего точнее там, где он особенно фантастичен. Домби и Флоренс вполне разумны, но мы просто знаем, что их нет. Майор непомерно утрирован, а мы чувствуем, что тоже встречали его в Брайтоне. Нетрудно увидеть суть парадокса: Диккенс преувеличивает, когда отыщет истину, которую можно преувеличить. Не надо думать (как наши благодушные и лживые политики), что лгут цветисто и пылко, а правду говорят тихо и скромно. Напротив, самую дикую ложь преподносят скромно и тихо, потому что только скромность и тихость придают ей правдоподобие. Многие официальные речи полны достоинства, как Домби, потому что мрачны как он. Человек же, нашедший истину, пляшет, как мальчик, нашедший монетку; радость его завершается чудачеством, как украшались химерами христианские храмы. В сущности, только правду можно преувеличить, все остальное не выдержит и лопнет. В гротескном Бегстоке яростно и явно преувеличено то, что все мы знаем, — худшее и опаснейшее из лицемерий. Самый гнусный и опасный лицемер не тот, кто рядится в непопулярную добродетель, а тот, кто щеголяет модным пороком. Славный малый, завсегда бегов или бара — вот истинный бич человечества. Он совратил не меньше людей, чем лжепростак, и жертвы его зывают из преисподней. Сильные стороны такого лицемерия станут ясны, если мы сравним его с куда более слабым и неубедительным ханжеством Пекснифа. Зачем, в сущности, стараться прослыть благочестивым и благородным архитектором? Мир совсем их не любит. Мир любит грубоватых, бывалых вояк, распекающих слугу и подмигивающих дамам. Майор Бегсток просто-напросто воплощенное пророчество; Диккенс предсказал в нем тот жалкий

ура-патриотизм, который так развратил страну за последние годы. Англия клюнула не на притворную добродетель, а на притворный порок. Ее зачаровал показной цинизм, и она дошла до того последнего, странного обмана, когда маска столь же гнусна, как лицо.

”Домби и сын” дает нам и другой пример того, что путь Диккенса к глубочайшим человеческим чувствам лежит через гротеск. Он мог пробраться во внутренние покои только через трубу, как его великолепный сумасшедший из ”Никльби”. Это прекрасно доказывает Тутс. В Тутсе есть то, чего нет в самых возвышенных героях Диккенса: он — истинный влюбленный, двойник Ромео. Страсть сочетается в нем со смирением, он застенчив, душа его открыта для самых благородных чувств — словом, ему дано все, что связано с высокой романтической любовью. Его достоинства можно выразить несколько резким сравнением: он так же хорош в любви, как плох Уолтер Гэй. Флоренс заслужила презрение отца, когда выбрала Гэя. Не шутя и не преувеличивая, скажу, что, описывая колебания Тутса, Диккенс подошел к психологии любви не только ближе, чем в других своих романах, но и вообще ближе всех писателей. Прийти к возлюбленной и не посметь войти, дожидаться ее приглашения и лгать, чтоб от него отказаться, — вот как странно поступает Тутс, и всякий честный человек, хохочущий над ним, поступал так же. Сейчас я пишу об этом потому, что Тутс, как и Бегсток, свидетельствует: Диккенсу приходилось быть смешным, чтобы стать правдивым. Те, кого он начинает всерьез, кончают в ничтожестве, те, кого он начинает шутя, кончают торжеством в лучшем смысле слова. Его нелепые герои не только занятней, но и серьезней, чем серьезные. Маркиза не только смешнее Нелл, в ней есть все, что предназначалось для Нелл, — она верна, смела и трогательна. Дик Свивеллер не только веселее Кита, он лучше — в нем нет того налета приниженности, того снобизма достойных бедняков, который так мудро и пре-

красно разглядел мудрый и прекрасный Чэкстер. Сьюзен Нипер не только забавней Флоренс; она, а не Флоренс — героиня. Когда мы читаем роман "Наш общий друг", нас почему-то не очень тревожит судьба Лиззи Хэксем. Лиззи слишком романтична и потому не трогательна. Но нас очень тревожит судьба мисс Подснеп, потому что она, как и Тутс, глупа блаженной глупостью. Ее красненький носик, шершавые локти, наивные возгласы и неуместные проявления чувств говорят нам о беззащитной невинности среди чудищ — о нагой Андромеде, прикованной к скале. Чтобы сделать героя живым, Диккенс делал его смешным; другого пути он не знал, и надо бы ему держаться этого. В "Мартине Чезлвите" жалко только барышень Пексниф, хотел того Диккенс или нет. Над тем, о чем он писал серьезно, мы можем посмеяться вволю. То, над чем он смеялся, остается священным навеки.

"Домби" — последний из ранних романов, и это в нем важнее всего. Трудно сказать, почему мы ощущаем, что фарсы кончаются здесь, а не в "Копперфилде" и не в других книгах. Но так уж оно есть. Конечно, у Диккенса почти до конца были фарсовые сцены и люди. Но "Домби" — последний фарс, последняя книга, где действуют законы буффонады и тон задает балаганная нота. В определенном смысле следующую книгу можно назвать первым романом. Создание этого великого романа, "Дэвида Копперфилда", очень интересно и очень неясно, ибо он тайно созрел в его душе. Мы видели, что Диккенс менялся, что он мечтал овладеть искусством, больше того, стать реалистом. Наслаждаясь каждой своей книгой, он был достаточно смиренен для тщеславия. Он был достаточно смиренен даже для зависти. В вопросах мастерства, как такового, — в композиции, в соотношении масштабов — он стал замечать недостатки и бурно устыдился их. Гневаясь на каждый упрек в несовершенстве, он тем не менее попытался достигнуть совершенства. И действительно, с каждым годом, до са-

мой смерти, он владел техникой все лучше и лучше. В конце пути он попробовал силы на книге, прямо противоположной бесхитростной рыхлости "Пиквика". Последний его роман, "Тайна Эдвина Друда", держится только на композиции, на тонком и точном стратегическом расчете. Диккенс, способный к интриге не больше, чем Сим Тэппертит, здесь построил все на интриге. Неспособный хранить тайну, он попытался создать детектив и сохранил свою тайну навсегда. Новый Диккенс родился, когда Диккенс умер.

И как в искусстве, так и в жизни. Он решил показать, что может строить и возводить не хуже других; и еще он решил показать, что может быть таким же точным, как другие. Здесь мы снова должны вспомнить то, что говорилось об Америке и об отношении Диккенса к денежным делам. Мы должны вспомнить, что его желания были непомерно сильны, но вполне естественны. Здравомыслие было его идеалом даже в самые безумные минуты. Это относится и к его литературным желаниям. Он писал блестяще, но искренне хотел писать еще и основательно. Ни один нормальный человек не отрицал, что ему нет равных, но он хотел быть не единственным, а универсальным. Почти весь искусственный пафос, на который справедливо нападали его враги, вызван тем, что Диккенс пытался описать все, что есть в жизни, создать вселенную, а не повесть. Стремление стать литературным Уайтли,\* поставщиком всего на свете, порой доводило его до вульгарности. Так сильно влекло его к реализму и верности жизни. Легко защищать Диккенса как Диккенса, но он хотел быть и всеми остальными писателями. Легко защищать его мир как сказку, ключом к которой владел он один, защищать его, как Метерлинка или другого оригинального писателя. Но ему было мало этого, он бездарно желал быть правдивым. Он так любил истину, что принес свою славу в жертву ее тени. Отрекшись от своей богоданной необычности, он хотел доказать, что всегда описывал

жизнь. Отрекшись от своих духовных детищ, он заявил, что подобрал их на улице.

Из этой огненной смеси гнева и честолюбия, тщеславия и сомнений родился новый, великий замысел. Диккенс любил писать, как романтик, и хотел писать, как реалист. Почему бы не написать о том, что действительно было, и не показать, как это романтично? Он любил истинную жизнь, но любил и свое отношение к жизни. Почему бы не описать свою жизнь, но по-своему? Почему не показать критикам, сомневающимся в его странных героях, свое, еще более странное прошлое? Почему не убедить педантов и скептиков в том, что Уэллер, и Пексниф, и Крамльс, и Свивеллер, столь причудливые для них, все же не так причудливы, как сам Диккенс? Почему не положить конец спорам о том, не романтизирует ли он жизнь, признав, что она была романтична?

Давно, может быть, почти всю жизнь, он делал заметки для своего жизнеописания. Я привел прекрасный отрывок из них, который он перенес в "Копперфилда", изменив имена, — отрывок, где описан капитан Портер и петиция узников Маршалси. Вероятно, он понял в конце концов то, что понял бы и человек поглупее: автобиографию не напишешь честно, пока не превратишь ее в роман. Если хочешь рассказать истину, постарайся, чтоб она казалась выдумкой. Кто признается под собственным именем в том, как низко он поступил? Кто признается под собственным именем, что он поступил благородно? Без налета выдумки не расскажешь и о факте, ведь факты — "то, что было", — на самом деле очень неточны, а это удивляет зрителя и ошеломляет читателя. Надо хотя бы разложить их по полочкам, поставить на ноги. Без отбора и дополнения наша жизнь кажется клубком неоконченных рассказов, ворохом романов, от которых остался только первый том. Диккенс решил сделать из этого вороха один, целый роман.

"Дэвида Копперфилда" можно рассматривать с разных сторон, но эта, автобиографическая, замечательней

всего. Суть книги в том, что она — единственная у Диккенса — повествует о самых обычных вещах, но лично и пылко. Нельзя сказать, что она и реалистична, и романтична; она реалистична потому, что романтична. Человеческая природа описана в ней с преувеличениями, свойственными человеку. Все мы знаем тех, кто там описан, здесь нет непомерных и сверхъестественных персонажей, кишаших у него повсюду, нет чистых вымыслов, как Кенуигс или Бансби. Мы знаем, что такие люди есть. Мы знаем упрямую и приветливую служанку старых времен, в которой так много условностей и чудачеств, покорности и свободолюбия. Мы знаем и незваного отчима, чужого и непонятного, жестокого, красивого, мрачного и ловкого губителя чужих очагов. Мы знаем сухую и ехидную старую деву, безумную в мелочах и умную в главном. Мы знаем школьного кумира, знаем Стирфорта — любимца богов и грозу слуг. Мы знаем его бедную и гордую мать, высокомерную и одинокую. Мы знаем Розу Дартл, нелюбимую женщину, в чьем сердце сама любовь обратилась в яд.

Все они — реальные люди, но их озаряет блеск юности и страсти. Они — реальные люди, увиденные романтически, то есть они таковы, какими их видят люди. Черты их преувеличены, как все у Диккенса, но это не преувеличение писателя — именно так преувеличивают в жизни и друзья, и враги. Они предстают перед нами в дымке чувств, которые всегда вызывают сильные личности. Мы видим Мэрдстона глазами детской ненависти: так и должно быть — любой мальчик возненавидел бы его. Мы видим Стирфорта глазами детской любви: его и полюбил бы любой мальчик. Быть может, здесь, в жизни, они не произвели бы на многих столь сильного впечатления. Быть может, Мэрдстон просто грубый делец, и в нем даже есть человеческие черты, которых не разглядел обиженный Дэвид. Быть может, Стирфорт только чуть-чуть выше Дэвида ростом и только на одну ступеньку выше его на социальной лестнице. Но книга от

этого не хуже. Перебирая факты, писатель не должен забывать об иллюзии — одном из самых важных фактов бытия.

Когда мы говорим, что роман этот верен жизни, мы должны прибавить, что прежде всего он верен юности, даже отрочеству. Все персонажи кажутся чуть больше, чем есть, потому что Дэвид смотрит на них снизу. А первые страницы — особенно, удивительно живые. Порою кажется, что это — куски нашего забытого детства. Темный дом, одиночество, полупонятные слова, необъяснимая нянина мрачность и необъяснимая нежность, внезапные отъезды в дальний край, морской берег, детская дружба оживают в нас, словно все это было с нами. Особенно хорошо Диккенс описал, как ребенок попадает к людям, про которых он только позже поймет, что они — "простые". Современные прогрессисты, кажется, не любят, чтобы их дети торчали на кухне, и не берут к ним в наставницы Пеготти. Но именно так проще всего воспитать в человеке достоинство и чувство равенства. Ребенок, уважавший хоть одну добрую и умную женщину из народа, будет уважать народ всю жизнь. Чтобы покончить с неравенством классов, надо не обличать его, как мятежники, а просто не замечать, как дети.

С точки зрения психологии ранняя юность Копперфилда не хуже, чем его детство. Диккенс схватил самую суть юношеской ранимости в эпизоде, рассказывающем, как Дэвид боится слуги больше всего на свете. Ни жестокий Мэрдстон, ни высокомерная миссис Стирфорт не внушают ему такого ужаса, как Литтимер, безупречный лакей. Именно так и чувствуют мужчины, особенно в молодости. Не слишком трусливый юноша не испугается злобы и грубости, но пуще смерти боится светских условностей. Не знаю, потому ли писательницы так плохо понимают мужчин, но факт остается фактом: чем искренней, горячее и даже отчаянней молодой человек, тем больше пасует он перед условностями. Чем храбрей и свободней он с виду, тем крепче держат его эфемер-

ные узы школьных традиций или клубных правил, чем меньше он боится врагов, тем больше боится друзей. Вот почему так опасны нравственный развал и сомнения. Чем меньше значит совесть, тем важнее манеры, и тот, кто утерял страх перед господом, сохранит страх перед слугой. Мы попадаем в другое, низшее рабство. Нарушив главные законы, нельзя обрести свободу, даже анархию. Можно обрести низшие законы.

Итак, сила и убедительность романа (по странной случайности) в том, что многое в нем основано на фактах. "Копперфилд" — ответ великого романтика реалистам. Дэвид говорит нам: "Вы считаете, что мир Диккенса гораздо розовей, чем жизнь? Что же, вот это было со мной, и многим оно покажется невыносимо розовым. Вы утверждаете, что его герои слишком хороши, слишком блистательны? Но ведь ни принц, ни паладин не сравнятся блеском с любимцем школы, которого я увидел в ореоле солнечных лучей. Вы говорите, негодяи черны, но и дьявол не найдет таких черных чернил, чтобы описать моего отчима, когда я жил с ним вместе. Факты совсем не таковы, как вы думаете. Бледные полутона, которых вы требуете от Диккенса, — это жизнь, когда на нее смотришь со стороны. Герои и злодеи — это жизнь, когда ею живешь. То, что мы знаем лучше всего, — нашу собственную жизнь — полно поразительных откровений, и добро в ней борется со злом. О, конечно, все, к чему мы равнодушны, нетрудно счесть комедией нравов. Чужая жизнь бывает человеческим документом. Своя — всегда мелодрама".

В "Копперфилде" есть еще много достоинств. Не все взято из собственной жизни, но все как-то особенно точно. Микобер — великое, невероятное подтверждение истины: чтобы жить, надо все преувеличивать. Однако я еще скажу о нем в другой связи. С точки зрения искусства миссис Микобер даже лучше своего мужа, она чуть ли не высшее достижение Диккенса. Что может быть нелепей и убедительнее, чем ее разумные доводы, когда

она с улыбкой рассуждает на развалинах своего благополучия? Что может быть резонней, логичней и бесспорней, чем ее вклад в разговор о "мэдуэйской торговле углем", когда она говорит, что прежде всего надо "поехать в этот Мэдуэй", или, узнав, что торговля эта "требует талантов и капитала", сообщает: "Талант у Микобера есть. Капиталов нет". Так и кажется: что-нибудь непременно родится из умения мыслить столь ясно и логически. Но если мы и впрямь видим в "Копперфилде" бессознательную защиту поэтического восприятия жизни, мы должны видеть в миссис Микобер бессознательную насмешку над логическим восприятием. Она воплощает беспомощность и безнадежность рассудка при столкновении с нашим безрассудным романтическим миром.

Я назвал "Домби и сына" последней книгой первого периода, "Дэвида Копперфилда" — книгой переходной, а "Холодный дом" назову первой книгой в новом духе и закончу этим описание переходной поры. В "Холодном доме" есть все, присущее новой, реалистической манере. Теперь в отличие от ранних книг Диккенс не задерживается подолгу на том, что любит, и не комкает, как Вальтер Скотт, то, к чему не лежит сердце. Его серьезные герои и героини уже не просто бродят без дела — он тратит на них хотя бы немного изобретательности. Признания Эстер и смешные слабости Рика так или иначе свидетельствуют о том, что молодые герои здесь если не привлекательны, то хотя бы сносны. Эту новую руку автора — крепкую и осторожную — мы чувствуем теперь повсюду. Когда Диккенс хочет, например, обличить дурное учреждение, он не вводит его без всякой связи, как тюрьму в "Пиквике" или школу в "Никльби". Канцлерский суд — в центре повествования, словно мрачный, злоеущий храм, а вокруг него располагаются причудливые и жалкие герои, его жертвы и обвинители. Старый пьяница торгует старьем (что может быть бессмысленней!) и зовет себя лордом-канцлером. Сумасшедшая старая дева обивает пороги суда, добиваясь решения забытого

или никогда не существовавшего дела, и приговаривает с пронзительно злой иронией: "Его решат скоро, на Страшном суде". Ричард, Ада и Эстер не случайные посетители суда, они его дети, символы, жертвы. Праведный гнев романа сверкает не багряным светом анархии, но ясным, белым светом искусства. Гнев этот долготерпелив, как возмездие истории. Медленно, тщательно и верно создает Диккенс образ угнетения. Бесконечные формальности, бесконечная и бессердечная вежливость, бесконечно обманутая надежда говорят о несправедливости больше, чем все безумные жестокости Нерона. Не активность, а пассивность тирании сводит с ума. Не могущество, а равнодушие божества ненавистно нам. Самый нестерпимый для нас ответ — молчание.

Кроме того, мы можем заметить, как углубился социальный опыт Диккенса. Когда слава ввела его в светские круги, он стал понемногу понимать, что не все дурно, кое-что и неплохо в английской аристократии. Но характер Дедлока — приговор олигархии куда более сильный, чем гнусная наглость Мальбери Хоука. Гордыня предстает во всей своей слабости и дурной силе, когда она единственный порок хорошего человека, а не один из бесчисленных пороков отпетого мерзавца. Как все молодые радикалы, молодой Диккенс думал, что аристократический строй держится чьей-то черствостью, и открыл, как мы все, что держится он добродушием многих людей. Очень трудно не полюбить Дедлока, не восхищаться его речами, глупыми, мужественными, истинно английскими и пагубными для Англии. Наш народ действительно любит лорда, но совсем не боится его, скорей жалеет, как жалеют ребенка или негра. Он, в сущности, считает чуть ли не чудом, что сэр Лестер Дедлок вообще умеет говорить. И вот система, которую ни железные законы, ни кровавые казни не могли бы навязать народу, сохраняется из века в век по вине истинного и жалкого добросердечия.

В "Холодном доме" есть Хэролд Скимпол, за сход-

ство которого с Ли Хантом Диккенса немало ругали\*. И зря, по-моему, — ничего безнравственного тут нет. Правда, Диккенс защищался на этот раз не очень ловко и, как всегда, сердито, но, доказывая, что можно взять манеру речи у одного человека, а прочие черты — у других, он сказал то, что знает каждый писатель. Когда пишешь, часто соединяешь усы, которые видел на улице, с убийством, которое придумал. Быть может, Диккенс просто хотел сделать легковесную философию Ли Ханта новой маской мерзавца взамен благочестивой маски Пекснифа или грубой маски Бегстока. Быть может, ему и в голову не приходила предательская мысль: "Что, если Хант поведет себя подло?", он просто подумал: "Что, если подлец поведет себя как Хант?"

Однако у меня есть причина подробнее поговорить о Скимполе. Создавая его, Диккенс снова проявил свое замечательное свойство — умение трезво глядеть на вещи и осмеивать собственные грехи. Обычно он осмеивал Грэдграйндов — расчетливых людей, повторяющих с улыбкой: "Умей о себе позаботиться". Для него не было ничего беднее их богатства, скупее их филантропии. И, нападая на них, он сочувствовал другим людям — счастливым Свивеллерам, мудрым Микоберам, живущим беспечно и широко на последние гроши. Он любил христианскую беспечность тех, кто просит у бога пищу себе. Но из какой-то необоримой честности он выслушал и другую сторону. Он не мог скрыть от себя и от мира, что беспечный человек способен, сам того не заметив, взять пищу не у бога, но у ближнего, и взять не спросивши. Он показал, как хороша безответственность, и не мог скрыть, какое зло в ней таится. Так создал он Скимпола, темную изнанку Микобера.

Пытаясь его изобразить, он взял на себя огромную и неотложную задачу. Я сказал "пытаясь", потому что не убежден, удалось ему это или нет. Как я уже говорил, ему не давались психологические нюансы, характеры его героев одни и те же сейчас и во веки веков. Критики

справедливо сетовали на то, что Скимпол очень уж откровенно подл с Джо и мистером Бакетом. И впрямь, не стоило совершать столь неуклюжего предательства, чтобы получить взятку, — надо бы просто обратиться к мистеру Джарндису. И вообще Скимпол так давно потерял честь, что незачем было ее продавать.

Результат плох, но, повторяю, замысел велик. Диккенс хотел воплотить в Скимполе одну из самых страшных истин нравственной психологии: черту между заблуждением и грехом провести совсем нелегко. Он хотел показать, что и самые невинные пороки нельзя поощрять или оставлять в покое; он хотел сказать, что Скимпол, возможно, был когда-то не хуже Свивеллера. Если потворствовать лучшему из недостатков, он разрушит лучшую из наших добродетелей. Можно начать с человечнейшей слабости и прийти к слабости бесчеловечной. Скимпол означает, что граница зла ближе, чем нам кажется. Тот, кто не отдает долгов по широте душевной, может позже не отдавать их из скупости. Пороки как-то связаны, они помогают друг другу. Трезвенник может стать пьяницей из трусости. Смелый может от пьянства стать трусом. Диккенс хотел сказать своим Скимполом, что человек может стать воплощением эгоизма, если наделен только угодными Диккенсу добродетелями. Ничего нельзя упускать, нет на свете мелочей, говорит он.

Я долго рассуждал об этом его провидении, потому что оно коснулось его самого. Когда он раздувал в комедию некогда ничтожный порок Скимпола, его собственный порок, тоже ничтожный, готовил трагедию. У Диккенса тоже был не очень страшный недостаток, который он оставил без внимания, и тот сломал ему жизнь. У Диккенса тоже была слабость, способная пересилить всю его силу. Стоит ли говорить, что эгоизм его не похож на эгоизм Грэдграйнда — Диккенс был очень добр и широк по натуре. Не было в нем и эгоизма Скимпола, он прекрасно знал, что такое чувство долга, трудолюбие

и честь. Его эгоизм сводился к тому, что он потакал своим настроениям. Всего, что ему заблагорассудится, он требовал немедленно. Он был из тех, кто выбьет окно, если оно не открывается. Во времена, о которых я сейчас пишу, эта нервная слабость привела его к семейной ссоре. Погасить ее он не смог, потому что был слишком взвинчен. Он не любил ждать. Когда ему надоел Лондон, он тут же ехал на континент; когда надоел континент, он возвращался в Лондон. Если днем было слишком шумно, весь дом должен был молчать, если ночью было слишком тихо, он всех будил. Как все домашние тираны, в хорошем настроении он изводил семью еще больше, чем в гневе. Когда он страдал (а он, бедняга, страдал часто), всем приходилось слушать его брань\*, когда он бывал счастлив, всем приходилось слушать его чтение. Пока это не выходило за пределы обычной раздражительности, ничего страшного не было — он ни в какой мере не терял доброты, чистоты и честности. Но тут таилось все то же зло: он не переломил ничтожную слабость, он поддался ей, как Скимпол, — и она разлучила его с женой. Глупая особенность характера сделала то, чего не сделала бы чернейшая низость. Пустая раздражительность, не терпевшая поначалу шороха бумаги или хлопанья окон, разлучила в конце концов двух хороших, добрых людей, словно двоеженство или измена.





## КОНЕЦ ЖИЗНИ И ПОСЛЕДНИЕ КНИГИ

Я намеренно касался в этой книге только таких событий в жизни Диккенса, которые не то что бы значительны (все может быть значительным, даже те миллионы случайностей, о которых никто нигде не упоминает), но именно тех, что поясняют мое представление о нем. Я неуклонно и не стесняясь следуя этому методу, потому что невероятно глубока пропасть между двумя типами книг: одни пытаются передать все доступные изучению факты, другие (скажем, эта) хотят рассказать, какие мысли и выводы можно из этих фактов извлечь. Есть труды вроде на редкость полной книги Форстера\*. Они доступны всем, как собор св. Павла, принадлежат всем, как солнце или снег, но мне бы очень хотелось, чтобы исчерпывающий справочник не путали с личными обобщениями. Конечно, ни один каталог не опишет всего, что случается за пять минут, самый длинный, самый ученый перечень должен отбирать факты смело и даже произвольно. Однако если фактов очень много, читателю кажется, что больше их и не было. Поэтому в книге второго типа лучше и честнее упомянуть лишь о том, что важно для концепции, а прочее оставить в покое. Сразу будет ясно, что перед нами набросок, а не картина.

Сейчас надо остановиться и очертить по возможности четко главное направление дальнейшей жизни Диккенса. Лучше всего начать с него самого – рассказать, каким он был и казался в дни своей громкой славы.

Многие еще помнят его застольные речи, его лекции и чтения; сам я тогда не жил и не могу проверить свой набросок тем произвольным личным впечатлением, без которого описание может быть неуловимо, но неотвратно фальшивым. Если человек умер хотя бы вчера, его образ приходится складывать наугад, словно он Цезарь или Генрих II. Учтем возможность неточности, но тем не менее по сцене Форстеровой "Жизни"<sup>1</sup> ходит очень реальный и немного фантастичный человек.

Диккенс был среднего роста, но очень подвижный, стремительный, поначалу незаметный и потому казался маленьким, во всяком случае хрупким. В молодости его каштановые волосы росли слишком буйно и причудливо даже для той эпохи, а позже он носил усы и бородку вроде пушистой эспаньолки, которые придавали ему какой-то иностранный вид. Его лицо, особенно цвет лица, трудно описать, даже если ясно представляешь. В нем была странность — та самая, из-за которой миссис Карлейль сравнивала его со сталью. Я думаю, оно как-то бледно сверкало, оно было очень живое и немного неживое, словно у воскресшего мертвеца. Если это так, лицо его верно отражало его характер, вся суть которого — в соединении трепетности и твердости; так тверд и трепетен стальной клинок. Диккенс вздрагивал от прикосновения, но вынести мог все, что угодно. Его можно было согнуть, но не сломить. Волосы у него были темные, лицо — бледное, особенно в последние годы волнений и болезни, а глаза — удивительно живые и яркие; взгляд его летал блестящей птицей, схватывая на лету мелочи, которые он умел использовать, как никто на свете, как Шерлок Холмс от поэзии. Темные усы прикрывали большой, подвижный рот актера, но ведь Диккенс и был актером, иногда даже слишком. Выступая в последние годы жизни, он превращал свое лицо в любую из бесчисленных невероятных масок, наводняющих его книги.

<sup>1</sup> "Жизнь Диккенса" (1872—1874 гг.).

Оно могло мгновенно обрести совершенную глупость Бетси, могло, раздувшись вдвое, налиться апоплексической силой Базфаза. На самом же деле лицо его в юности было очень четким и тонким. а когда он был спокоен, казалось резковатым и немного женственным.

В годы его зрелости состоятельные сословия одевались пестрей и затейливей, чем мы. Тогда носили широкие штаны, почти шаровары, пышные галстуки, короткие широкие курточки и длинные бакенбарды. Но даже для той причудливой моды Диккенс, надо признаться, одевался причудливо или, как тогда говорили, "на французский лад". Он мог надеть бархатный сюртук и жилет багровее заката, мог надеть огромную шляпу ненужной, невиданной белизны. Он не стеснялся выходить к гостям в сногшибательном халате и, по слухам, однажды позировал в нем художнику. Тут нет ничего похвального, нет и постыдного — это просто особенность, но она важна. Диккенс был на редкость независим и обладал истинным чувством собственного достоинства, однако в нем не было и капли того здорового, чисто английского свойства, которым в такой мере наделен Теккерей: он ничуть не желал, чтобы его считали только частным лицом, то есть попросту не трогали. Такое свойство тоже не заслуга, а одна из самых невинных черт аристократии. Впрочем, заслуга это или нет, у Диккенса ее не было. Он не возражал, если на него смотрели и даже восхищались им. В нем не было и восточной рисовки Дизраэли\* — для этого он был слишком честен, но все же он немного позировал, как французские народные вожди вроде Мирабо и Гамбетты. Не было в нем и унылого карьеризма, из-за которого многие до самой смерти довольствуются бессловесной ролью товарища министра. Его пленял не успех, а слава — та, какую знали наши предки; он хотел народных восторгов. И народ восторгался им, когда, слегка бравируя, он шел по улице в своих французских одеждах.

В личной его жизни была одна трагедия и тысяча

комедий. Под трагедией я понимаю настоящее, душе-  
раздирающее горе — разрыв с женой. Диккенс очень лю-  
бил детей; не один из них преждевременно умер, но в  
такой беде нет собственной злой воли, а главное — она  
не постыдна. Конец жизни не так трагичен, как конец  
любви. Под тысячей же комедий я понимаю все осталь-  
ное — его письма, беседы, весь буйный карнавал его  
вдохновенной жизни. Если бы это было в его силах, он  
не терпел бы ни одного скучного дня, что-нибудь он да  
выкидывал, выдумывал, шутил, звал гостей, внезапно  
исчезал. Приведу один рассказ из сотни: говорят, что в  
последнюю поездку по Америке, уже очень ослабев  
от болезни, которая и свела его в могилу, он сказал сво-  
им спутникам, что пестрые коттеджи напоминают ему  
раскрашенный задник сцены. Тут же одним прыжком он  
очутился у ближнего крыльца и, словно клоун, забара-  
банил кулаками не по двери (крашеное полотно не вы-  
держало бы ударов), а по косяку. Затем он чинно лег у  
дверей, чтобы хозяин споткнулся, выбежав на стук, а  
затем как ни в чем не бывало встал и пошел дальше. Вся  
его жизнь полна таких выходов, словно пантомима. Ему  
была очень близка и понятна не сельская, а городская  
декорация арлекинады. Он любил высокие дома, пока-  
тые крыши, глубокие дворики. Он был бы вне себя от  
счастья, если бы добрая фея вселенской пантомимы на-  
делила его способностью перелетать через дома, безбо-  
лезненно падать с крыши и мячиком выскакивать на  
улицу. Сумасшедший джентльмен в "Николасе Никль-  
би" порожден этой мечтой. Я думаю, из всех своих ге-  
роев Диккенсу больше всего хотелось стать именно им.  
С каким восторгом спускался бы он по каминной трубе  
и швырял огурцы через садовую стену!

В письмах его неугомонная сила проявляется еще  
больше. Они так же талантливы, как книги. Кратчайшая  
из его записок не хуже самого лучшего романа; все его  
письма непосредственны, и все они разные. Он меняет,  
насколько можно, самый вид и слог письма — то пи-

шет на ломаном французском, то от имени своего героя, то, наконец, посылает объявление о пропавшей собаке, разумея под собакой себя. Все они заняты, более того, они заняты и законченны, как отработанные, опубликованные книги. Это и поражает в Диккенсе — он неиссякаем. Он написал по меньшей мере шестнадцать томов, исполненных причудливейшей выдумки. Но если бы их сожгли, он бы написал еще шестнадцать, и так легко, как пишут письма.

Если мы действительно хотим представить его себе, отметим еще одну черту, связанную с неистощимой творческой силой. Теперь многие, особенно женщины, сетуют на то, что в его книгах много пьют. Им не нравится, что он славит дружеские возлияния и видит в них высший символ общения; однако то же самое можно найти во всех великих книгах, включая Новый завет. Конечно, на каждой странице Диккенса так же много пьют, как у Дюма — дерутся. Если мы с математической точностью подсчитаем, сколько пива и брэнди выпил Боб Сойер, и сделаем медицинские выводы, они будут сокрушительны, словно морской шторм. Диккенс бурно отстаивал и славил вино, восторженно воспевал пирушки. Однако, что очень характерно для его горячего нрава, сам он пил немного. Он был из тех, кто радуется кубку так сильно, что забывает его выпить. Его лихорадочной, деятельной душе не требовалось вина. Он пил во славу своей философии, во славу своей веры. Для здоровой европейской философии вино — символ; для европейской религии — таинство. Диккенс любил вино, потому что справедливо видел в нем великий социальный ритуал, священный обряд цивилизации. Трезвенник, человек равнодушный может привести много безупречных доводов, как и противник просвещения, ниспровергающий университеты, и непротивленец, отрицающий воинскую повинность. Однако он поступает одной из тех великих ценностей, которые человек внес в мир. Трезвенники выражаются неточно, когда

говорят, что пьяница доводит себя до скотского состояния. Человек, умеющий пить в меру, — просто человек. В человеке, пьющем сверх меры, пробуждается дьявол. То, что связано, подобно вину, с чисто человеческой, творческой частью души, не может приблизить нас к чисто животному состоянию. Животному, в точном, буквальном смысле слова, может уподобиться только трезвенник.

В религиозных взглядах Диккенса было кое-что свое, хотя, как у большинства его современников, у него не было определенных философских взглядов и он не знал истории. Он разделял все предрассудки своего времени. Он питал, одним словом, отвращение к принятым догмам, то есть, другими словами, предпочитал догмы, принятые на веру. В его душе жило смутное убеждение, что все прошлое человечества полным-полно взбесившихся консерваторов. Короче говоря, он был наделен тем неведением радикала, которое идет рука об руку с остротой ума и гражданским мужеством. Но почти все радикалы, повинувшись этому духу, не любили англиканской церкви и ставили ей в пример другие секты, в которых, по их мнению, больше личной свободы. Диккенс питал к этой церкви определенную склонность. Он мог называть это слабостью, но что-то притягивало его в безмятежности англиканской службы, в ее человеческом спокойствии: что-то действовало наперекор эпохе на лучшее в нем — на истинно мужественную тягу к миру и милосердию. Однажды его вывела из себя политическая тупость нашей церкви (и впрямь весьма явная), и он недели две ходил в часовню к унитариям,\* а потом вернулся. Эта странная, сентиментальная преданность с годами росла. В книге, которую он писал перед смертью, скромный, рыцарственный, добросердечный священник в простодушном негодовании обличает пустую, плоскую правоту сектанта-филантропа. Диккенс — с Криспарклом, против Сластигроха. Почти все его друзья-радикалы поддержали бы Сластигроха и высмеяли Криспаркла.

Я не случайно говорю об этом. Мы снова видим здесь то мнимое противоречие, о котором я не раз упоминал, самую суть его характера — соединение почти безумной необычайности с какой-то подспудной обыкновенностью, почти обыденностью. Диккенс был примерно таким, как я сейчас рассказывал, — нервным, театральным, странным, немного щеголем, немного клоуном. Все эти черты, даже самые невероятные, преходящие, не были чем-то наносным: театральная нарочитость глубоко коренилась в его натуре. Скажем, у него была несчастная привычка, приносившая ему вред, даже если он бывал прав: вечно объяснять свои поступки. Поклонники его впадали при этом в состояние, которое неплохо выразила одна известная мне, но неизвестная миру девочка, сказавшая своей матери: "Я бы поняла, если бы ты не объясняла". Диккенс объяснял — из той же страсти к гласности, которая сделала его великим демократом и немного надоедливый актером. Доходил он до истинных глупостей. Так, он напечатал в "Домашнем чтении"\* статью, где пытался оправдать свой развод. Как видите, он был способен на поступки, подобные воплям из сумасшедшего дома. И все же что-то главное в нем тяготело к простоте и спокойствию, которыми исполнен английский молитвенник. Диккенс, несомненно, бывал неестествен. Он, несомненно, рисовался и, несомненно, терпеть не мог рисовки и неестественности.

Эту черту лучше всего объясняют особенности его дарования. Он умел одновременно утверждать и высмеивать. Он — шут, высмеивающий шутство. Книги его, быть может, самые немыслимые в мире. Рабле и тот не поселил в Пафлагонии таких причудливых и буйных чудищ, какие разгуливают у Диккенса по лондонским улицам. И все же в глубине его души вы находите вдруг спокойствие и здравый смысл. Так же было и у Рабле, и у всех серьезных, страстных сатириков. Это очень важно для Диккенса, но мало кому теперь понятно. Диккенс

неумеренно шутил, но мыслил умеренно. То, что мы зовем безудержностью его фантазии, обусловлено тем, что назвали бы воздержанностью мысли. Я думаю, он чувствовал безумие всех крайностей, потому что сам был так здравомыслящ, чувствовал эксцентрику, потому что сам стоял в центре. Мы вечно требуем яростных сатир от наших яростных пророков; но яростный пророк не может написать яростной сатиры. Чтоб написать, как Рабле, дерзкую книгу, которая жонглирует звездами и, словно мячиком, играет Землею, надо самому быть уравновешенным и даже добродушным. Современные писатели — скажем, Ницше... или д'Аннунцио — вряд ли способны написать настоящую, буйную сатиру. Они слишком близки к ней. Им не создать карикатуры, потому что сами они — карикатуры, и превосходные.

Я коснулся религиозных взглядов Диккенса для того, чтобы снова напомнить об его внутренней уравновешенности. В отличие от многих я считаю крайне ошибочным утверждение, что он боролся с неконформистами\*. Надо не знать его самого и его эпохи, чтобы думать, будто ему могла не нравиться какая-нибудь церковь как таковая, зато религиозная чрезмерность, будь то в протестантстве или в католичестве, вызывала в нем чрезвычайный, сатирический протест. И его охватывало пьяное вдохновение Стиггинса, и он, словно Чедбенд, "карабкался к небу по ступенькам слов", потому что сам любил веру простую и безыскусственную, как утренняя молитва. Характерно, что особенное отвращение ему внушали надгробные речи.

Еще лучший пример — его политические взгляды. Некоторым он казался чуть ли не анархистом. Он издевался и над тем, с чем боролись реформисты, и над собственными их методами. Он не скрывал, что, по его мнению, среди английских премьер-министров встречаются ослы. Двумя фразами он описал и уничтожил британскую конституцию: "Англия последнюю неделю была в ужасном положении. Лорд Кудл хотел уйти, сэр Томас

Будд не хотел его сменить, а, поскольку, кроме них, у нас и говорить не о ком, страна осталась без правительства". Он нападал на все кабинеты и учреждения и смеялся над их смехом. Самых удивительных своих мошенников, самых небывалых идиотов он сажал на высочайшие посты. Многим сдержанным прогрессистам казалось, что такой сатирик извергает хулу на небо и землю и вот-вот, повинувшись безумному замыслу, сокрушит общество, чтобы водрузить гильотину на месте собора. На самом деле эта ярость обусловлена тем, что он был очень умерен в политике. Не фанатизм, а трезвый взгляд со стороны — вот сущность его пыла. Он был достаточно умен, чтобы видеть: британская конституция — не демократия, а просто конституция, искусственная система, чем-то хорошая, чем-то дурная. Его насмешки над ней казались жестокими тем, кто ею восторгался; он же смеялся не потому, что ненавидел ее, а потому, что не разделял восторгов. Кажется, он один из великих англичан века понял то, что понимали французы и ирландцы. Он знал, что народное правительство и "правительство, представляющее народ" — не одно и то же. Он видел, что среди недостатков последнего есть и недемократичность. "Я надеюсь, — говорит он, — что сумел передать каждому англичанину хоть каплю моего презрения к палате общин". А вот еще два рассуждения, поразительно умные, если вспомнить, что автор их — честный радикал 1855 года. Они удивительно точно описывают теперешнюю нашу опасность, которая, если богу угодно, не даст нам пройти тот долгий путь, в конце которого так ясно видны и величие и дряхлость Венеции...

Диккенс пишет: "Я самым серьезным образом убежден — а я размышлял об этом со всей осторожностью человека, имеющего детей, — в том, что представительный строй у нас потерпел полный крах; что английский снобизм и английское раболепие делают участие народа в государственных делах невозможным и что с тех пор, как миновал великий XVII век, вся эта

машина пришла в совершенную негодность и находится в безнадежном состоянии...”<sup>1</sup>.

Это речь мудрого, быть может, печального, но уж никак не возбужденного сверх меры человека. Заметим, насколько тут Диккенс прозорливее, чем Карлейль, утверждавший то же самое. Карлейль думал, что английское правительство много говорит, потому что оно демократично. Диккенс понял, что мы так часто пусто-словим, потому что у нас правит аристократия: ведь любовь к словесности и неумение ценить время — два приятнейших качества аристократа. Таким образом, и это свидетельствует все о том же. Чудища, подобные Стиггину и Чедбенду, родились из религиозной умеренности писателя. Монстры вроде Полипов или Баундерби сотворены в экстазе обыденного, в здравом порыве к справедливости. Они рождались из трезвой обыденности, как выходили некогда ящеры из мелких тихих морей.

Таким был гений, которого мы должны себе представить: он легко возбуждался — и удивлял здравомыслием; легко кидался в бой — но лишь с теми, кого считал сильнее, легко обижался — но не страдал низкой подозрительностью. Такого человека нелегко понять или изобразить. У него на все были причины, только он зря их объяснял. Иногда ему отказывали нервы, и он сходил с ума. В остальное же время он был на редкость уравновешен.

Надеюсь, этот беглый набросок помог хоть немного понять, каков он был в свои последние годы. В ту пору у него появилось два новых дела. Во-первых, он публично читал свои книги. Во-вторых, он с успехом издавал журналы “Домашнее чтение” и “Круглый год”. Он был из тех, кто наслаждается всяким новым занятием и замыслом. За свою жизнь он перебивал газетчиком, ак-

<sup>1</sup> Письмо к Форстеру от 30.IX.1855. (Перевод Е. Коротковой).

тером, фокусником, поэтом. Все это ему нравилось; нравились и чтения, и издательское дело. Публике чтения тоже нравились, и народу приходило столько, что многие просто располагались у его ног. Зато сотрудникам редакции не так уж нравилось работать под его властью. Нам же все это важно постольку, поскольку бросает свет на главное его дело. Чтения с непреложностью ритуала показали, как сам Диккенс толковал Диккенса. Это – условность, традиция, но она жива. Мои собственные родители поведали мне, а я поведаю новому поколению, как Диккенс мгновенно преображался в непроходимо глупую Бетси, служанку миссис Рэдл. Таково одно из достоинств устного предания: предприимчивым людям становится труднее доказать, что Бетси задумана как блестящая сатира на чрезмерное преклонение перед разумом.

Работа в журналах важна тем, что Диккенс писал для них прекрасные вещи (не могу не упомянуть несравненный монолог коридорного в "Чьем-то багаже"), и тем, что он, как издатель, сделал ценное открытие. Он открыл Уилки Коллинза\*. Коллинз – единственный талантливый писатель, похожий на Диккенса, оба они как-то сочетают викторианские, лондонские и даже обыденные взгляды с глубокой, врожденной тягой к пророчествам и ночным духам. Ни один англичанин с зонтиком и в цилиндре не воплощал в такой степени, как они, здравомыслие и унылую склонность к реформам, присущие середине викторианской эпохи. Никто так не презирал суеверия; никто не умел внушить такой суеверный ужас. Наши мистики тщетно пытаются прельстить духов длинными волосами и пышными галстуками. Эльфы и древние боги, спускаясь на землю, устремляются прямо к скучному цилиндру – в нем есть простота, любезная богам.

Тем временем книги его, выходявшие год за годом, при всем своем блеске свидетельствовали о той растущей обстоятельности и ответственности, о которой мы

говорили в предыдущей главе. Следующий за "Холодным домом" роман — "Тяжелые времена" — поражает нас почти неожиданной суровостью. Конечно, свойства героев преувеличены, но как-то горько и нарочито, без той бессознательной радости, которой насыщены "Никльби" и "Чезлвит". Диккенс утрирует Баундерби, потому что ненавидит его. Пекснифа он утрировал, потому что любил. "Тяжелые времена" — не лучший из романов Диккенса, но в определенном смысле одно из лучших свидетельств о нем. Здесь четко выражено отношение Диккенса к тому, что считалось тогда безответственной пропагандой, а позже выросло в грандиозное явление, именуемое социалистической философией. Я бы сильно преувеличил, если бы назвал Диккенса социалистом. Суть и своеобразие его взглядов можно передать так: когда все думали, что либерализм неотделим от индивидуализма, он пылко защищал либерализм и пылко отвергал индивидуализм. Или так: он видел, что таинственному созданию по имени человек одинаково и глубоко безразличны и крайний социализм, и крайний индивидуализм. А сочувствовал он именно человечеству и знал, что индивидуализм — и антииндивидуализм — не что иное, как удел рода человеческого. Чутьем писателя он понял, что слишком много спорят, хорош ли человек для той или иной философии, когда важно совсем другое: хороша ли философия для человека. Вот почему в таких книгах, как "Тяжелые времена", — вечный завет и вечная сила Диккенса. Он видел, что экономические системы подобны не звездам, а фонарям — их создал человеческий ум и судит человеческое сердце.

С тех пор и до самого конца книги его становились все серьезнее и все ответственнее. Диккенс все лучше как писатель — но не как творец. "Крошка Доррит" (она вышла в 1857 году) и тоньше, и много печальней других книг и потому печалит поклонников Диккенса и особенно радует Гиссинга. Только она и может ему по-

нравиться — не прелестью своей, а особой атмосферой. Что-то почти современное, безрадостное, нравственно чуждое Диккенсу есть в старом Доррите, сломленном жизнью и покорившемся гибели. Все это, правда, лишь преходящая тень, но яркий белый свет надежды, о котором я говорил вначале, все же тускнеет, дело революции гаснет понемногу, и приходит ночь неизбежности, когда никто ничего не может поделать. Впервые у Диккенса мы чувствуем, что его герою сорок пять лет. Кленнэм кажется нам намного старше Пиквика.

Однако серое облако скрылось, и Диккенс стал писать веселее, но все же на поздних его книгах лежит печать зрелости. Они искусны и тщательны, они мягче и тоньше изображают человеческие чувства. На страницы ложится тень новых, невеселых мыслей, порожденных закатом эпохи. Хороший пример — следующий роман, "Повесть о двух городах" (1859). По благородству и красоте стиля ему нет равных у Диккенса. Нет равных ему и потому, что он принадлежит не только Диккенсу. Он обязан своим пылом страстным и мрачным страницам "Французской Революции" Карлейля\*. А нервный, не лишенный скепсиса трансцендентализм Карлейля по сути своей отличен от вскормившей Диккенса ясной и радостной решимости твердого и трезвого радикализма. Диккенса не спас его великий дар, как дар не спас и Карлейля, и в их концепцию Французской революции вкралась едва уловимая, но очень важная ошибка. Оба они пытаются представить ее только взрывом голодного отчаяния и мести и не видят, что она была битвой за философские принципы, более того, за истины здравого смысла. Современным англичанам нелегко ее понять, потому что нам неведома кровавая борьба за здравый смысл. Мы не знаем воинственного, победоносного здравомыслия. У нас оно учит мириться с существующими обстоятельствами. Практичный политик для нас — тот, на чье бездействие можно положиться, потому он и практичен. Французы чувствуют не так:

чем человек практичней, тем больше оснований ждать кровопролития. Именно это чувство и объясняет их революцию. Все подражатели Карлейля, в том числе Диккенс, смутно ощущали, что французы гибли за что-то новое и странное, за какие-то неведомые идеалы. Но кровь орошала мостовые во имя трюизма, и трюизм потрясал города.

Я коснулся истории, чтобы показать, как поздние, более сложные влияния и помогали, и мешали немалодому Диккенсу. По своему складу он мог гораздо лучше Карлейля понять бодрое и здоровое начало Французской революции. Конечно, она была французской, и такой истинный, независимый англичанин не мог понять ее всю, до конца, но в его собственных ранних выпадах против неправды было много от ее традиций, в его обличениях тюрьмы Флит жил отзвук падения Бастилии. А главное, в нем было разумное раздражение, столь свойственное старым республиканцам и неведомое современным европейским революционерам. Радикал не считал себя мятежником, скорей он чувствовал, что глупость взбунтовалась против разума и против него самого. Диккенс, как я уже говорил, сознательно и ясно перенял идеи Революции — правда, в английской форме; Карлейлю пришлось открыть их заново силой таланта и провидения. И если Диккенс действительно учился у Карлейля понимать революцию, это значит, что он забыл собственную молодость и подчинился чужим, непростым веяниям, свойственным закату XIX столетия. Веселое и сентиментальное представление о человеке как будто потускнело в "Крошке Доррит". Карлейль немного смутил белую простоту его политических воззрений.

Повторяю, в поздних романах серьезная нота звучит по-разному, но повсюду. И всего выразительнее и глубже звучит она в "Больших надеждах" (1860-1861). Этот прекрасный роман написан с последовательностью и спокойствием, которые не часто встретишь у Диккенса. Он зашел так далеко в постижении темных сторон жизни,

что хотел отказаться от счастливого конца, разлучить Пипа с Эстеллой, и только упрямый романтик Булвер-Литтон разубедил его\*. Лучшее в книге — рассказ о колебаниях Пипа между бедностью, которой он всем обязан, и богатством, от которого он многого ожидает, — затрагивает подлинную и невеселую нравственную истину. Великий парадокс нравственности (который сумели выразить только религии) учит, что легче всего совершить самые гнусные грехи. Мы читаем в романах и балладах о человеке, способном убить или курить опиум, который никогда не опустится до лжи, трусости и "прочих низостей". Однако в жизни убийство и опиум далеко не столь уж соблазнительны; вечное искушение для человека — искушение низостью. Постоянно существующая возможность — стать трусливым лицемером. Легче всего упасть в низший из кругов ада, туда, где обитают предатели. Один из признаков правдивости Библии то, что она не наделяет своих героев великими грехами: Давид и апостол Петр грешат мелко и вероломно.

Повествуя о сомнениях Пипа, Диккенс на редкость точно описал ту легкость, с какой человек изменяет и тайно предает. Он передал и тот смутный романтизм, который порождает снобов; тайна светской жизни влечет нас сильнее, чем откровенная добродетель бедняков. Пипа больше тянет к мисс Хэвишем, которая, быть может, желает ему добра, чем к Джо Гарджери, который делает ему добро. Все это очень убедительно и цельно, но немного мрачно. "Наш общий друг" (1864) возвращает нас в другую, более веселую, атмосферу. Некоторые сатирические выпады — скажем, против Вениринга, ставшего членом парламента, — написаны на самом высоком, прежнем уровне, легко, причудливо и очень метко. Однако и здесь мы найдем глубокую и серьезную психологию: во-первых, Диккенс создает Брэдли Хэдстона, человеческого злодея, во-вторых, он создает Юджина, которого я и назвал бы героем с человеческими слабостями, если бы эти слабости не были таковы,

что он утратил всякое право называться героем. Многие (как правило, люди вульгарные) сетуют, что Диккенс ни разу не изобразил джентльмена; с таким же успехом можно упрекать его в том, что он не изобразил зебры. Джентльмен — очень редкий зверь среди человеческих особей, и для Диккенса, кому интересны были все люди, он не слишком занимателен. Однако, создав Юджина Рейберна, Диккенс — сознательно или нет — ответил и отомстил своим критикам. Он не только описал джентльмена — он рассказал о слабостях, пагубных для него, о бесах, таящихся в душе очаровательного бездельника. В бессцельном преследовании Лиззи Хэксем и в еще более бессцельном издевательствах над Брэдли Хэдстоном мы ясно видим непостижимое, пустое упорство, которое правит капризной волей праздных сословий. Такие люди особенно сильно добиваются того, чего не очень хотят. Чтобы это понять, надо быть хорошим психологом.

В своей последней книге Диккенс еще раз попытался уйти от хаотичной раскованности ранних книг. Он не только стремится лучше выстроить сюжет — он все строит на сюжете. Он не только хорошо ведет интригу — в интриге вся суть романа. "Тайна Эдвина Друда" (1870) — самая честолюбивая из его книг. Всем известно, что это детектив, и очень хороший, иначе он не вызвал бы таких споров. Даже если бы Диккенс его окончил, роман занял бы особенное место. Если Диккенс вводил в роман тайну, он не очень старался придать ей особую загадочность: "Холодный дом" окончен, но всякий, прочитав только половину, догадается, что леди Дедлок и Немо как-то связаны. "Эдвин Друд" не окончен, Диккенс умер, не дописав его.

Вторая поездка в Америку сильно ему повредила. Он был из тех, у кого серьезная болезнь развивается очень быстро, — он не умел болеть. Я уже говорил, что в нем было что-то женское. Особенно женской была его привычка работать вопреки усталости. Усталость пробуждала в нем нездоровую, бурную энергию, и ему ста-

новилося еще хуже, словно пьянице, спасающемуся пьянством. В 1870 году он умер, и вся Англия оплакивала его, как не оплакивала ни одного из своих героев — премьеры и принцы по сравнению с ним были частными лицами. Он был великим народным вождем, словно король той легендарной поры, когда народ приходил к повелителю, творившему суд под дубом. Он властвовал над миллионами и обращался к народам. Словно король, он открыто участвовал в общественной жизни. Словно бог, он приходил тайно в каждый дом. По сравнению с такой властью все увлечения последних сорока лет<sup>1</sup> — пустые утешения праздных. Так и кажется, что мы играем в наших политиков и кое-как терпим писателей. Мы не познаем всенародной славы, пока у нас нет народа.

Диккенс оставил после себя фрагмент, почти не поддающийся разгадке, — часть "Эдвина Друда". Трагизм сюжета смешивается с какой-то подспудной трагичностью мятущегося, обреченного Ландлесса и полусумасшедшего Джаспера, в чьем сердце таятся бесы. Написана книга превосходно. Диккенс не только не потерял мастерства — он его приумножил. Но, перелистывая эти темные страницы, мы снова задумываемся о том, о чем нередко думают искренние его поклонники. Лучше или хуже он стал, овладев техникой реализма? Поздние его герои больше похожи на людей, но ранние, возможно, больше похожи на богов. Он умеет написать правдоподобную сцену, но тот ли это Диккенс, который умел описывать небывалое? Где молодой гений, творивший майоров и злоумышленников, каких не создать природе? Диккенс научился описывать будни не хуже Теккерея и Джейн Остин, но Теккерею не додуматься до Крамльса, и просто неловко представить мисс Остин, трудящуюся над Манталлини. Много на свете хороших писателей, но Диккенс — один, и что

<sup>1</sup> Книга написана в 1906 году, через 36 лет после смерти Диккенса. — *Прим. перев.*

же с ним стало?

Он остался живым до конца. В неразгаданной последней книге он появляется вдруг во всем великолепии, как фокусник, прощающийся с миром. В самую сердцевину разумной и невеселой повести о добром священнике и тихих башнях Клойстергема Диккенс спокойно вставил эпизод редкой прелести и исключительной нелепости. Я имею в виду комичную и невероятную эпитафию миссис Сапси, где покойница названа "почтительной женой", а муж ее, Томас, сообщает, что она "взирала на него с благоговением", и кончает словами, столь великолепно запечатленными на камне: "Прохожий, остановись! И спроси себя, можешь ли ты сделать так же? Если нет, краснея, удались"<sup>1</sup>. В самой немыслимой главе "Пиквика" не найти столь невероятной эскапады. Диккенс навряд ли посмел бы приписать их даже мошеннику Джинглю. Ни на одном кладбище нет столь бесценного надгробия; его и не может быть в мире, где есть кладбища. Такого бессмертного безумия нет в мире, где есть смерть. Мистер Сапси — одна из радостей, ожидающих нас на том свете.

Да, было много Диккенсов — умный Диккенс, трудолюбивый Диккенс, Диккенс гражданственный, но здесь явил себя Диккенс великий. Последний взлет невероятного юмора напоминает нам, в чем его сила и слава. Похвала этой блаженной нелепости пусть будет последней похвалой ему, последним словом признания. Ни с чем не сообразная эпитафия миссис Сапси станет торжественной эпитафией Диккенсу.



<sup>1</sup> Перевод О. Холмской.



## ВЕЛИКИЕ ГЕРОИ ДИККЕНСА

Всякая критика легко становится критикой других критических суждений, и причина этого проста: очень трудно критиковать то, что сотворено. Трудно критиковать всякое творчество; особенно же трудно критиковать творчество с большой буквы. Пессимистов, бранящих мир, подстерегает неудача. Они начинают с радостного чувства, что лучше создали бы луну или солнце, но, к печали своей, ощущают в конце концов, что им вообще не под силу создать их. Человек, смотрящий на бегемота, склонен счесть его грубой ошибкой природы, но вынужден признать, что, по счастью, не способен на такие ошибки. Мы не нанесем критике ущерба, как и не возвеличим ее, сказав, что судить литературное творчество тоже очень трудно. А самое главное в Диккенсе именно то, что он — творец. Он не изображал мир, а творил. Нам может не нравиться Гаппи, но мы видим в нем небесное чудо; мы в силах разобрать его на части, но воссоздать не в силах. Мы можем в порыве гнева разнести в пух и в прах Сару Гэмп, но не могли бы создать ее в порыве радости. Всякому, кто пишет о Диккенсе, это надо учитывать. Истинно природное явление (скажем, солнце или рождение ребенка) не зависит от наших порицаний или похвал, оно вызывает лишь смутную благодарность. Вот почему так много плохих гимнов во славу бога; вот почему так много плохих панегириков Диккенсу. Хвалы творчеству — и божьему, и

человеческому — кажутся слишком сентиментальными, потому что касаются слишком реальных вещей. По той же самой причине кажутся слащавыми и деланными любовные письма.

Все сказанное означает, что такая глава, как эта, навряд ли нужна. Чтобы воздать должное Диккенсу, надо приносить ему жертвы, как богу, другого способа нет, а сейчас это не принято. И все же я постараюсь хоть приблизительно определить его творчество. Однако при этом надо помнить, что качество еще не все. Одно из божественных свойств Диккенса — количество само по себе, его немыслимая плодовитость, неисчерпаемость выдумки. Я только что сказал, что нам не под силу создать Гаппи, но, если бы мы его украли, Диккенс тут же заменил бы его другим удивительным созданием. А если бы мы все-таки создали своего Гаппи, мы бы так надорвались, что провели бы остаток дней в кресле для инвалидов.

Тем не менее кое-что стоит сказать и о качестве Диккенсова творчества. В начале книги я заметил, что читатель должен хотя бы настроиться демократически. Некоторым, наверное, показалось, что это не относится к делу, но Французская революция стоит за всеми книгами прошлого века, как католическая церковь — за красками и резьбой средневековья. Слова мои подтвердит другой великий авторитет, еще ближе подведя нас к вопросу о том, каким было творчество Диккенса.

Среди писателей XIX века нет другого такого демократа — в лучшем смысле слова, — каким был Вальтер Скотт. Мнение это можно оспорить, но к делу оно относится, и я его поясню. Все демократические теории и самое чувство равенства восходят к двум духовным истинам. Люди явно и несомненно равны в двух вещах. Они не равны ни умом, ни силой, ни весом, как тонко подметили нынешние мудрецы, отвергающие равенство. Однако все одинаково трагично — вот первая истина. А вторая, не менее высокая, говорит, что все одинаково

смешны. Никакое страдание не наводит такого ужаса, как неизбежность смерти. Ни одна причуда, ни одно упорство не могут быть такими смешными, как та нелепость, что у нас две ноги. Всякий человек бесконечно велик, когда теряет жизнь; всякий бесконечно смешон, когда теряет шляпу и бежит за ней. И вот чтобы проверить, демократичен ли, народен ли писатель, надо уяснить, знакомы ли ему крайности ужаса и смеха. Шелли, например, был аристократ, если есть хоть один аристократ на этом свете. Он — республиканец, но демократом он не был: в его стихах мы найдем все достоинства, кроме крепкой народной хватки. За ужасом и смехом обратитесь к Бернсу, к бедняку. Народная литература всюду одна и та же. Она слагается из высочайшей печали и самых низменных шуток. Ее печальные повести рассказывают о разбитых сердцах, веселые — о разбитых головах.

Таковы два истока демократической реальности. Но в более цивилизованной литературе они и выражены в более цивилизованной форме. Например, в XIX веке они проявились в том, что трагедия углубила сознание человеческого достоинства, комедия — радостное сознание разнообразия человеческих типов. Писатель-трагик утверждает равенство, заявляя, что все одинаково значительны. Писатель-комик утверждает равенство, замечая, что все одинаково заняты.

Когда речь идет о том, что все люди разные и все они интересны, конечно, нет демократа выше Диккенса. Но если говорить о другом — о достоинстве всех людей, — я повторю, что нет демократа выше, чем Вальтер Скотт. Поистине поразительно, что этого никто не замечает, хотя именно тут — непреходящее нравственное величие Скотта. Его блестящие драматические эффекты почти всегда основаны на том, что нелепый или жалкий персонаж вырастает до небес в экстазе благородной гордости и высокого красноречия. Человек обычный, то есть мелкий, становится обычным в другом смысле сло-

ва — он воплощает всех людей и заявляет о том, что он — человек. Подлейшее из открытий нашей эпохи гласит, что героика — странность, исключение, объединяет же людей все плоское и низкое. Людей объединяет высокое, потрясающее — смерть, например, или первая любовь; общее не обыденно. Эти возвышенные и общие чувства поднимают ввысь смешных героев Скотта. Вспомним, как твердо, почти царственно отвечает нелепый Никол Джарви, когда Хелен Макгрегор хочет, чтобы он попустил беззаконие и поступился своей буржуазной порядочностью\*. Его речь — великий памятник третьему сословию. У Мольера мещанин говорит прозой, у Скотта он говорит стихами. Вспомним, как звенит голос скучного обжоры Ательстана, когда он обличает де Браси\*. Вспомним, как гордо старый нищий в "Антикварии" обрушивается на дуэлянтов. Скотт очень любил описывать переодетых королей, но все его персонажи полны королевского величия. При всех своих ошибках, он искренне исповедовал старую христианскую идею, без которой нет демократии: каждый человек — переодетый король.

Скотт, роялист и тори, понимал, как это ни странно, самую суть революции. Так, риторика — искусство красноречия — было для него оружием угнетенных. Все его бедняки произносят громовые речи, подобные тем, что гремели в Якобинском клубе\*, который, несомненно, вызвал бы в нем величайшее негодование. Удивительно, что он, писатель, давал вымышленным бунтарям ту свободу слова, в которой, как неумный политик, отказывал бунтарям подлинным. Для нас тут важно одно: вся его любовь к народу стоит на твердой основе, на тайне равного достоинства людей. "Придумайте что-нибудь! — говорит нищему сэру Артуру Вардур\*, когда их настигает прилив. — Я дам вам землю... Я обогащу вас". — "Наши богатства скоро сравняются", — отвечает нищий, глядя на катящийся вал.

Я говорил об этой силе Скотта, чтобы нагляднее по-

казать, в чем слабость Диккенса. Диккенс совсем, или почти, не ощущал потаенного величия человека. Его демократичность брала начало из второго источника: все люди разные и все они предельно интересны. Чем больше его герой выходит из себя, тем больше он становится собой — не человеком, как нищий Вальтера Скотта, а гротеском, чудищем. Объяснить это можно таким примером: нелепым и неприметным героям Диккенса приходится не раз вступать в серьезный бой и побеждать сильных. Например, у него есть великолепная сцена, в которой Сьюзен Нипер, одно из величайших его созданий, дает достойную отповедь мистеру Домби. Однако Сьюзен Нипер остается чисто комическим персонажем, более того, это ее свойство набирает силу, пока она говорит. Слова ее серьезнее, чем когда бы то ни было, но слог все тот же. Диккенс сохраняет ее обычную речь, и речь эта становится все более характерной для Сьюзен, чем она горячее и взволнованнее. Скотт тоже сохраняет слог судьи Джарви, но незаметно поднимает его, пока тот не обретет все достоинства подлинного красноречия. Этого простого и достойного красноречия Диккенс не знал, если не считать нескольких мест в конце "Пиквика". Всякий раз, когда комические персонажи говорят о чувствах в своем духе, как Сьюзен, это действует на нас сильно, хотя и немного странно. Всякий раз, когда о чувствах говорят серьезно, это на нас не действует. Только юмор верно служил ему; только так он мог описывать чувства. Если он не хотел быть смешным, получалось еще смешнее.

Как я уже говорил где-то в этой книге, Диккенс был истинным, чистокровным англичанином, самым английским из наших великих писателей. В этой удовлетворенности гротескной демократией, в этом неведении высокого, приподнятого слога есть что-то очень английское. Наша демократия — самая веселая в мире. Шотландская — самая уважаемая, тогда как наш народ и бесшабашностью своей, и сатирическим даром

обязан именно тому, что у него начисто отсутствует респектабельность. Чтобы уяснить себе разницу между этими двумя типами, возьмем лидера шотландских лейбористов, Кира Харди, и лидера лейбористов английских, Уилла Крукса. Оба люди хорошие, честные, ответственные и отзывчивые, но чувствуешь, что шотландец ведет себя серьезно и подчиняется условностям, англичанин же ведет себя занятно и по-своему. Кир Харди хочет высоко держать голову, потому что он — человек. Крукс хочет поступать, как ему заблагорассудится, потому что он — Крукс. Кир Харди очень похож на бедняка из романа Вальтера Скотта. Крукс — на бедняка из романа Диккенса.

У Диккенса было это английское чувство гротескной демократии. Точнее назвать ее демократией пестрой. Все люди восхитительно разные — так видел он и понимал человеческое братство и не слишком ошибался. В определенном смысле равными могут быть только разные. Например, как это ни странно, в наши дни серьезно обсуждают равноправие женщин, как будто может быть неравноправие между ключом и замком. Если все одинаково, если одно подобно другому, неравенство неотвратимо. Женщина уступает мужчине только тем, что в ней меньше мужского, — и ничем больше. Мужчина уступает ей тем, что он не женщина, вот и все. Это относится ко всем подлинным различиям. Неверно думать, что любовь объединяет и уравнивает людей. Любовь помогает стать разными, потому что выявляет личность. Объединяет, уравнивает ненависть. Чем больше мы любим Германию, тем больше радуемся, что она не такая, как мы, и сохраняет свои предания и нравы, как мы сохраняем свои. Чем больше мы ее ненавидим, тем больше подражаем ее пушкам и укреплениям, вооружаясь против нее. Чем сильнее нынешние нации ненавидят друг друга, тем покорней они друг другу подражают; ведь соревнование по самой своей сути — бесконечный, неукротимый плагиат. Соревнование стремится к подобию; подобие

означает неравенство. Если все станет зеленым, что-то будет зеленее, что-то — желтее, но красное и зеленое равны нетленным, несокрушимым равенством. Именно этим несомненным равенством равны буйные и разные творения Диккенса. Все они вдохновенно воплощают свою особую линию развития. Трудно сравнить или назвать неравными, скажем, мистера Сапси и мистера Погрема. Оба страдают одним и тем же — им не уместиться в этой жизни; они слишком велики, чтоб протиснуться в дверь нашего мира.

О том, как хорошо это разнообразие, я сейчас скажу, но прежде замечу, что только любовь к нему (которой я противопоставил классическую возвышенность Скотта) объясняет так называемые преувеличения Диккенса. Это, и только это, имеют в виду разумные люди, когда говорят, что Диккенс — карикатурист. Они не хотят сказать, что дяди Памблчука не существует на свете, он выдуманный образ и не обязан существовать; его дело быть новым сочетанием черт, новым подарком мирозданию. Не хотят они сказать и того, что его быть не может — откуда им это знать? Не хотят они сказать и того, что его изречения так подобраны, чтобы показать его памблчукскую суть; ведь это просто значило бы, что он — произведение искусства. Они хотят сказать другое, и не без оснований: по их мнению, Диккенс ни разу не дал понять, что у Памблчука есть хоть что-то человеческое. Нигде нет и намека, что он когда-нибудь умрет. Он подобен праздному, недоброму гному, бессильному и зловредному, который живет вечно, потому что никогда, в сущности, не жил. Эта нечеловеческая живучесть, гротескная безответственность и впрямь свойственна образам Диккенса, как низшая, худшая часть его веселого разнообразия. Но мы должны оценить лучшую, высшую часть, которую много трудней характеризовать.

Джордж Гиссинг, сказавший о творчестве Диккенса немало мудрого и лестного, сделал ему упрек в духе

модного теперь поклонения интеллектуализму. Он заметил, что Диккенс, при всей своей любви к простому народу, ни разу не наделил оригинальным и сильным умом рабочего, бедного человека. Это не совсем так — у Диккенса есть острослов, дипломат и философ из трудовой среды. Я, конечно, имею в виду мистера Уэллера. Однако в общем Гиссинг прав, хотя и сам не знает насколько. Диккенс не только редко дарил бедняку то, что мы называем умом; он редко дарил это и всем остальным. Ум его не заботил. Он думал о характере, который не только важнее ума, но и много занятнее. Когда английские моралисты говорят нам, что надо иметь характер, они, по-видимому, имеют в виду характер нудный и невыразительный. На самом же деле характер увлекательнее остроумия и много сложнее умствования. Демократ Диккенс выше демократа Гиссинга; Гиссинг хочет доказать, что бедные могут учиться и учить нас; для Диккенса важно, что бедные могут веселиться сами и веселить нас. Его мало трогало, учат их или нет. Он говорил о других, самых важных, особенностях их жизни: ее можно вынести, потому что в ней немало поводов для смеха. Бедные у Диккенса не развлекают друг друга эпиграммами — они развлекают друг друга самым своим естеством. Они несут в дар свою неповторимую личность. В самом священном смысле слова и в самом буквальном они себя отдают. А тот, кто отдает себя, безмерно щедр: он подобен влюбленному, монаху, мученику. Однако почти всегда он еще и дурак.

Ключ к великим героям Диккенса в том, что все они — великие дураки. Между великим дураком и мелким такая же разница, как между великим и мелким поэтом. Великий дурак не ниже, а выше мудрости. То величие, о котором я говорил в начале книги, ни в ком не воплощается так полно. Можно быть предельно великим, когда ты предельно глуп: таковы эпические герои, например Ахилл. Более того, можно быть великим, потому что ты глуп. Таковы комические герои всех ве-

ликих комических писателей, последним из которых был Диккенс. Ткач Основа велик, потому что глуп; таков и Тутс. То же самое мы видим и в жизни. Кто из нас не встречал, например, поистине великого крестьянина, чье неизлечимое своеобразие выводило его из под власти канонов, определяющих глупость и ум? Мы не знаем, великий он олух или великий мудрец; мы знаем только, что он велик, как гора. Эти огромные, немислимые характеры чаще всего встречаются там, откуда брал их Диккенс, — среди бедняков. Дворяне достигают величия, только если тронутся умом. Но кто из нас не знал неподражаемую старую няню? Кто не встречал поистине неисповедимого дворецкого? Наше общество почти целиком слагается из людей мелких. Человек в нем мелок, потому что должен доказывать, что он умен в обычном смысле слова, проходить испытания, учиться условностям, соблюдать принятые нормы. Великих мы встречаем в частной жизни. Они слишком крупны для жизни общественной. Удобнее верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели великому войти в царство земное\*. Человека поистине крупного, который говорит как никто и чувствует без подсказки, вы не найдете ни на парламентской скамье, ни на званом обеде, ни в литературном салоне и, уж во всяком случае, не в артистических кругах — богема его не знает. Он больше чем умен — он занят. Он больше чем удачлив — он жив. Вы можете встретить его повсюду, чем ниже — тем чаще. Можно встретить его среди мелких коммивояжеров, где он бьется без гроша, как Микобер. Можно найти его среди глупых клерков, где он — Свивеллер; среди актеров, неудачливых, как Крамльс, и среди врачей без практики, как Соьер. Вы найдете его повсюду там, где нашел его Диккенс, — среди бедняков. Слава мира сего — штука пустая и мелкая, и они слишком крупны, чтобы к ней приспособиться. Они слишком сильны, чтобы победить.

Невозможно воздать должное всем великим героям Диккенса — самая суть их в том, что их очень много. Вся суть самого Диккенса в том, что он не только творил их, но творил сотнями. Стоило ему топнуть ногою, и армии являлись на зов. Но мы хотим показать его метод и потому возьмем одного, правда, особенно прекрасного героя — мистера Тутса. На его примере легко увидеть, как работал Диккенс — как придавал он странное величие неприметному и даже непривлекательному человеку. В этом парадокс всего духовного: внутреннее содержание всегда значительнее, чем внешняя оболочка.

Все мы знаем людей вроде Тутса; они примелькались, как трубы на крышах. Из всех человеческих типов это самый жалкий и скучный. Тутс — тупица, переросток, недоразвитый ученик. Он не успевает в ученье, но хорошо усвоил низменные житейские привычки; он курит, хотя не умеет правильно писать. Трудно точнее и острее изобразить испорченного юнца. Как у всех таких юнцов, у него есть деньги, которые он может тратить на ненужные ему забавы и спорт, ему недоступный. Как все такие юнцы, он втайне щеголяет дешевой драгоценностью, у него есть кольцо. В его образе очень точно схвачено характерное и удивительное сочетание внешней развязности с глубокой, овечьей робостью и облика, и сердца. Схвачено и сочетание веселого образа жизни с бесконечной, безутешной тоской невыразительных глаз. Таков Тутс: мы его знаем, жалеем и сторонимся. Учителя героически терпят его или наказывают с отчаяния. Семья ума не приложит, как с ним быть. Беспринципные паразиты вроде Боевого Петуха водят его за нос. Его презирают даже те, кто живет на его счет. Но Диккенс его не презирает. Не отрицая ни одной из его черт, отталкивающих нас, он делает его привлекательным. Он не скрывает его пороков, но они становятся потрясающими добродетелями, ради которых мы пойдем на край света. Он не меняет ни одного факта — он меняет атмосфе-

ру, весь мир, в котором живет Тутс. И вот Тутс не только нравится нам — мы любим его; мы не только любим — мы почитаем этого жалкого тупицу. Творец, создавший такое, поистине вправе называться божественным.

Вот она, самая суть дела. Диккенс ни в чем не менял Тутса. Он изменил нас. Он заменил радостью нашу скуку, добротой — нашу жестокость, а главное, он нас освободил, и, оставив мелочные соревнования в невеселой, надменной силе, именуемой интеллектом, мы засмеялись простым, всечеловеческим смехом. Его восторг, как божье милосердие, будит в нас благодатный стыд — ведь то, что он открыл нам в Тутсе, могли открыть и мы сами. Он научил нас относиться к Тутсу с тем интересом, с каким относится к себе сам Тутс. Он не изменил свойств — он изменил масштаб, и нам кажется, что мышь выросла до размеров слона. Раньше мы не обратили бы на него внимания; теперь мы чувствуем, что ни за какие блага не прошли бы мимо, хотя Тутс не стал ни лучше, ни умнее. Просто из мелкого дурака он обратился в великого. Мы знаем, что он глуп, но нас это не раздражает. Скорей уж нас раздражает ум, потому что у Тутса его нет. Все экзамены, которые он провалил, все школы, куда его не приняли, все случайные признаки умствования и культуры исчезнут с лица земли, а Тутс останется, как вечные горы.

Нетрудно заметить, что великие писатели, желая рассказать о человечестве, предпочитают великим умникам великих дураков. Гамлет воплощает блуждания разума и мечтательность души, но ткач Основа воплощает их нагляднее. Так и Тутс: некоторые вечные добродетели он воплотил лучше, чем серьезные герои Диккенса. Он повествует нам, например, о чрезвычайной робости, непрременной спутнице любви. Когда Флоренс приглашает его, а он не входит в дом, мы видим то непостижимое, странное смирение, без которого нет влюбленности.

Апостол советуем нам терпеть дураков радостно.

Мы обычно подчеркиваем слово "терпеть" и считаем, что нас наставляют в покорности. Быть может, лучше подчеркнуть "радостно" и превратить наше общение с дураками в наслаждение, даже праздник. Разумеется, это не значит, что мы должны зло высмеивать их. Великий дурак — тот, о ком не знаешь, нарочно он смешон или нечаянно; мы смеемся и над ним, и вместе с ним. Прекрасный пример — обычный счастливый брак. Мужчина и женщина не смогут ужиться, если они не подтрунивают друг над другом. Каждый знает, что другой — глупец, но глупец великий. Эту силу, роскошь, необъятность глупости мы видим в самых близких людях, на ней и стоит наша любовь и даже уважение. Близко познакомившись с человеком по фамилии Томкинс, мы открываем, что только ему удалось преуспеть в поразительном деле: стать Томкинсом. Так и Тутс: он провалил все экзамены, но выиграл бой, в котором толпы неведомых соревнователей тщетно пытались стать Тутсом.

Если нам нужны уроки, вот последний и самый глубокий урок, преподанный Диккенсом: чудес и чудаков мы должны искать в обычной, частной жизни. Это касается не только тех, кого мы видим постоянно, — не только жены, мужа или того глупца, чья глупость так близко от нас, что застит нам небо. Это касается всей нашей быстротекущей будничной жизни. Каждый миг мы отвергаем великого дурака просто потому, что он глуп. Каждый день мы проходим мимо Тутсов и Свивеллеров, Гаппи и Джоблингов, Симмери и Флешеров. Мы теряем навек Джоблинга и Чэкстера, Химика и Маркизу. Мы пренебрегаем чудаками, которых могли бы полюбить, и дураками, которым могли бы поклониться. Вот он, истинный завет Диккенса: свобода и многообразие человечества дают нам безмерные возможности. Перед нами безжизненны и ничтожны вся мудрость и слава мира. На освещенной сцене общественной жизни нам приходится выполнять то, что положено, подчиняться единым

строгим стандартам. Только совсем безвестные люди могут расти во все стороны, как дерево. Только в частной жизни мы находим, что люди слишком похожи на самих себя, только там они индивидуальны, достигая огромных размеров и обретая краски комедии. Многие из нас проводят свою общественную жизнь среди безликих марионеток, подчиняющихся мелочным и отвлеченным требованиям общества. Лишь отворив заветную дверь и переступив порог своего дома, мы входим в страну великанов.





## О ТАК НАЗЫВАЕМОМ ОПТИМИЗМЕ ДИККЕНСА

В одной из пьес декадентской поры герой-интеллектуал выразил дух своей эпохи, обозвав Диккенса "вульгарным оптимистом". Я уже говорил, сколь странно это сочетание. Удивительно (и даже восхитительно), что оптимизм считается вульгарным. В мире, где почти все несчастны, мы сетуем на обыденность счастья. В мире, где почти все бедны, мы жалуемся на излишек довольства. Когда подумаешь, как живут те, кого мы считаем вульгарными, слова "вульгарный оптимизм" начинают казаться хоть и странной, но самой высокой хвалой человечеству. Они так же нелепы, как "пошлое мученичество" или "заурядное распятие".

И все-таки, говоря откровенно, упрек не лишен оснований. Дело не в том, что Диккенс верит в ценность бытия и в конечную победу добра — для этого надо быть не оптимистом, а христианином. Дело не в том, что он весело пишет про веселье, радостно — про радость; для этого надо быть не оптимистом, а писателем. И не в том дело, что у него, как ни у кого другого, радость жизни так и распирает повествование; для этого надо быть не оптимистом, а Диккенсом. Об этих высших видах оптимизма мы уже говорили. Но кроме того, в упреке есть и другой, верный смысл, и я скажу о нем, прежде чем перейти к дальнейшим спорам. Диккенсу хотелось осчастливить своих героев любой ценой; вернее, он оделял их не счастьем, а благополучием. У него было какое-то

щедрое литературное гостеприимство: он слишком часто обращался с героями, как с гостями. От хозяина ждут — и по праву будут ждать, пока человеческая цивилизация не захирела, — чисто материальной доброты, если хотите — грубого радушия. Еда, тепло и прочие земные радости всегда будут символом заботы человека о человеке — ведь они нужны всем до единого. Но от писателя, который творит людей, требуется нечто большее — ведь он не принимает их у себя, а скорее отсылает в мир.

Говоря о злодеях Диккенса, я скажу, что он был гостеприимен далеко не ко всем. Он заботился только о тех, многочисленных правда, созданиях, которые хоть в чем-то были несчастны. Тому была причина, и весьма благородная, — он понимал, как много значит для них маленькая радость. Он знал, что высшее счастье, известное нам со времен изгнания из рая, — это счастье несчастных. В этом он достоин восхищения. Пока он описывал радости бедняков, всегда такие непрочные, всегда находящиеся на грани между страданием и счастьем, он был велик. Ни один рассказ о человеческих наслаждениях, ни утопия, ни земной рай не в силах передать самую суть счастья так полно, как описание несчастных развлечений бедняка. Вспомним, например, как Кит Набблс ведет своих домашних в театр. Диккенс открыл тут истинный источник подлинной радости — священный страх. Кит просит подать пиво. И лакей не говорит: "Это вы мне, что ли?", а переспрашивает: "Пива, сэр? Сию минуту, сэр". Без глубокой, трепетной робости Кита не насладишься так полно угощением. Начало пиршества — страх перед слугой. Люди в таком состоянии "скорбно принимают радость", а иначе ее и не постигнешь.

Пока что Диккенс более чем прав. Когда он изображает такие печали и радости, рука его почти безошибочно тверда. Но как только встречается ему случай сложнее — человек, которого по той или иной причине нельзя утешить хорошим обедом, — Диккенс действительно впадает в грех по-настоящему вульгарного опти-

мизма. Узнать его можно так: Диккенс дает герою утешение, ничуть ему не подходящее, словно швыряет милостыню. В конце повествования он бывает добр безответственной и бесцеремонной добротой. Он сменяет милосердие на благотворительность, то есть на милосердие без доброты, напыщенное и лживое. Иногда кажется, что, кончив книгу, он с облегчением закрыл за героями дверь.

Приведу два примера. Весь смысл Микобера в том, что человек, постоянно ожидающий богатства, может жить почти богато. Это бы очень важно понять нашей бездоказательной социологии. Мы толкуем о неудачниках, но Микобер не потерпел неудачи, он всегда в безвыходном положении. Мы постоянно думаем о тех, кто, оглянувшись, видит, что жизнь не удалась; но Микобер не оглядывается, он смотрит вперед, ведь завтра явится судебный пристав. Такого человека нельзя назвать побежденным — его нелепая битва не знает конца. Он не разочарован в жизни — он слишком ею занят. Все это бесконечно важно, чтобы понять бедных, рассказ о Микобере стоит всех романов о трущобах, чьи авторы только оскорбляли народ. Как же мог человек, создавший Микобера, прогнать его на покой и показать нам преуспевающим колониальным мэром? Он не преуспел и преуспеть не мог, ибо царство Микобера — не от мира сего. Однако пример этот прекрасно показывает, как грубовато и нелепо пристраивал Диккенс своих героев. Есть и другой, в той же книге. Дора, первая жена Дэвида, очень хороша и занята; характер у нее не в пример сильнее, чем у Агнес. Она воплощает бесконечное и удивительное неразумие человеческого сердца. Зачем же Диккенс сделал ее ненатуральной ханжой, завещающей мужу жениться на другой женщине? Мы бы не осудили вдовца, который со временем, не сразу, женится снова, но как не осудить жену, которая просит мужа об этом? Если бы Дора умерла, ненавидя Агнес, мы бы знали, что все в порядке, а бог примирит непри-

миримое. Когда же Дора умирает, подсовывая Дэвиду Агнес, мы знаем, что все не так; во всяком случае, все не так, если ханжество, надуманность и нравственная глухота действительно дурны. Здесь Диккенс тоже поддался желанию пристроить героя. Он обложил Дору подушками и задушил ее, как Дездемону.

Вот он, поистине вульгарный оптимизм Диккенса. Он есть, и я намеренно сказал о нем сразу. Согласимся, что Диккенс уделял слишком много внимания благополучию, уюту и покою. Согласимся, что он думал прежде всего о радостях угнетенных. Согласимся, что ему ничего не стоило сделать их много счастливей, чем в жизни. Согласимся со всем этим, и все же одна странность останется.

Этот благодушный Диккенс, обложившийся подушками и даже (кажется, иногда) заткнувший уши ватой; этот розовый мечтатель, этот пошлый оптимист — единственный из современных писателей, кто уничтожил отвратительные социальные язвы и добился желанных реформ. Диккенс действительно помог снести с лица земли долговую тюрьму — при всем своем благодушии, разрушать он умел. Диккенс выкурил Сквирса из его йоркширской норы, к своей радости — но не к радости Сквирса. Диккенс повлиял и на местный приход, и на нравы сиделок, и на похоронный ритуал, и на работный дом, и на Канцлерский суд. Они изменились, они теперь другие. Быть может, этого мало, но речь не о том. Социологи, пришедшие после него, могут считать эти реформы узкими или случайными. Однако они были, а сами социологи не могут сделать ровным счетом ничего. В проведении этих реформ Диккенс играл большую и несомненную роль, вот что главное. Если он — оптимист, то очень полезный и деятельный. Если он чересчур сентиментален, сантименты его весьма практичны.

Причина тому глубока, и, как во всем, что реально и по-настоящему хорошо, в ней кроется странное противоречие. Если мы хотим спасти угнетенных, нам необхо-

димы два чувства, несовместимые на первый взгляд. Мы должны в одно и то же время и очень жалеть несчастных, и очень любить их, очень ценить. Мы должны горячо утверждать и то, что они пали, и то, что они достойные люди. Если мы уступим хоть немного в первом пункте, нам скажут, что их не за что спасать. Если уступим во втором, нам скажут, что их спасти невозможно. Оптимист возразит, что и так хорошо; пессимист — что хорошо все равно не будет. Мы же должны уразуметь и то, и другое; считать угнетенного и червем, и богом; и пусть нас обвиняют (или, если хотите, пускай льстят нам), говоря, что мы хотим усложнить проблему. По-моему, это соображение — самый сильный довод в пользу религиозного взгляда на жизнь. Если достоинство даровано человеку на земле, мы можем не заметить, что на земле он не так уж достоин. Если достоинство это даровано небом, мы вправе смотреть на его земные пороки со всей прямоотой Золя. Если у нас идеальное представление о другом мире, мы можем реально взглянуть на этот. Однако сейчас не в этом суть. Очевидно одно: и преклонение перед бедняком и тревога за него сами по себе не помогут изменить его участь. Если бедный слишком хорош, его не жалко; если он слишком жалок, то достоин лишь презрения. Самодовольные оптимисты не считают его бедняком. Ученые пессимисты не считают человеком.

Из-за этого постоянного противоречия на свете извечно существует два типа реформаторов. Назовем их, как принято, пессимистом и оптимистом. Первый исходит из того, что души гибнут; второй — из того, что их стоит спасти. Оба, конечно правы, но метод у них разный, и жизнь они видят по-разному. Реформатор-пессимист сообщает нам, сколько хорошего загубило угнетение. Реформатор-оптимист еще свирепей и радостней сообщает, сколько хорошего оно загубить не смогло. Первый доказывает, что рабство сделало людей рабами; второй — что они остались свободными. Первый расска-

зывает, как плохи люди в плохих условиях; второй — как они в этих условиях хороши...

Здесь мы должны отметить неоспоримый и довольно странный факт. Вопреки вероятию, оптимист преобразует мир сильнее, чем пессимист. Глубокие, коренные перемены вызывают люди, слишком довольные жизнью. Тот, кто сказал: "Революцию не делают в розовых очках", не разбирался в жизни. Такие, как Руссо и Шелли, делали революции, и делали их именно в розовых очках — они слишком хорошо, слишком лестно думали о человеке. Вожди, сотрясающие землю (скажем, герой Нового завета), всегда окружены какой-то неземной кротостью и неземным спокойствием.

Нетрудно понять, почему побеждает прекрасодушный реформатор. Он побеждает, потому что поддерживает в нас несокрушимую веру, что игра стоит свеч, победа стоит борьбы, люди — освобождения. Помню, не так давно Уильям Арчер\* напечатал в книге своих интервью разговор с Томасом Гарди. По его словам, этот прекрасный писатель заметил по ходу беседы, что не хочет сейчас обсуждать, стоит ли вообще жить на свете. Есть много зла, сказал он, которое можно исправить. А после мы успеем решить, нужна ли хорошая жизнь в самом лучшем своем виде. Здесь с немалым, хотя и бессознательным юмором объясняется неуспех пессимистов. Гарди предлагает нам даже не кота в мешке, а мешок на тот сомнительный случай, что в нем окажется кот. Помучаемся век-другой на благо человечества, а там уж "успеем решить", стоило ли нам стараться. Предположим, что мрут дети; мы из последних сил, ничего не жалея, бьемся за каждого ребенка, чтобы спросить потом, не лучше ли им было умереть? Мы должны своротить горы, чтобы родить благо и чтобы решать потом на досуге, зачем оно нам нужно. Вот он, предел бессилия печальных реформаторов. Вот причина странной победы реформаторов веселых. Победа их — победа веры, она стоит на решительном ут-

верждении ценности человеческой души и каждодневной жизни. Оптимист никогда не согласится, подобно столь великому множеству жалостливых пессимистов, что жизнь человеческая когда-либо утратит человечность. Он не просто жалеет, что человек низко пал, — он этим оскорблен. Грубой жалости заслуживают звери: жестокость к животным — это жестокость, гнусная штука. Жестокость к человеку — предательство. Насилие над человеком — не насилие, а мятеж, ибо каждый человек миролюбив. Жалость, изливаемая теперь на бедных и угнетенных, ничего не дает, потому что она только жалость, сочувствие, а не уважение. Нам кажется, что жестокость к бедным — все равно что жестокость к животным. Никто не понимает, что, оскорбляя бедных, он оскорбляет равных, нет, предаёт друзей. Мрачная теоретическая жалость, грубое сострадание по-своему честны, но толку от них для общества нет. Защищая права человека, демократия готова была преобразить Европу мечом\*. Она не сделала ровным счетом ничего, так как мир основан на бесправии. Точнее, ее промахи зависят от того, что она не допускает существования прав, бесправия, да и настоящего человека. Эволюция (мрачный враг революции) не так уж уверенно отрицает бога, однако она твердо отрицает человека. Наш безнадежный взгляд на бедных, вся бездушная жалость к ним основаны в немалой степени на смутном ощущении, что они в буквальном смысле слова стали какими-то низшими животными...

На свете существуют странные реформаторы, начинающие с хвалы и кончающие светопреставлением. Иисус Христос основал религию, разорившую богатых и обогатившую бедных. Но, собираясь обогатить их, он начал со слов "Блаженны нищие". Писатели, подобные Гиссингу и Горькому, повторяют: "Проклятие нищете!" Среди миллионов, следующих за Христом, Диккенс занимает особое место. Призывая к реформам, он требовал:

”Упраздните нищету”, но в книгах своих возглашал: ”Блаженны нищие”. Он описывал их радости, и все кидались облегчить их горести. Он изображал их людьми, и все возмущались, что попрано человеческое достоинство бедняков. Как я уже говорил, не трудно понять, почему обличения Диккенса плодотворней обличений Гиссинга. Оба считали, что души людей — в тюрьме, но Гиссинг твердил нам, что души эти мертвы. Диккенс сказал, что они живы, и спасатели поняли, что еще не поздно спасти людей.

Надеюсь, всякий согласится, что Диккенс описывал бедных именно так. Спорить можно лишь о том, был ли он прав. И без слов ясно, что Гиссинг показывал, как изуродовала бедность Смитов или Браунов, а Диккенс — как мало она изуродовала Крэтчитов. Никто не станет возражать, что он любил описывать пиршества бедных. Спорен лишь вопрос о правдоподобии этих описаний. Скажу в заключение, что Диккенс, несомненно, считал своим прямым делом показать, как счастливы несчастные. Его бедняк — это Марк Тэпли, который тем веселее, чем ему хуже. Повторю еще раз: именно оптимист Диккенс мог совершить великие перемены.

Конечно, по сравнению с нашими вещественными социальными мерами его реформы покажутся узкими и ограниченными. Может быть, как раз поэтому они прекрасно подтверждают психологический парадокс, о котором мы говорили. Диккенс действительно разрушил (или помог разрушить) некоторые учреждения. Он описал их — и уничтожил. Но суть и странность дела в том, что он описал их слишком весело. Его Дотбойсхолл\* интереснее, чем он был. Его рабочий дом привлекательнее, чем бывал когда-либо хотя бы один рабочий дом на свете. Диккенс, к славе своей, сделал их увлекательными; Англия, к своему позору, сделала их скучными. Каким талантливым он ни был, скуки он изображать не умел. Он был настолько полон жизни, что не мог вытерпеть в книге и минуты однообразия.

Если у него на миг воцаряется молчание, мы только яснее слышим, как герой шепчется с героиней, злодей точит нож или пощелкивает *machina*, из которой вот-вот появится *deus*. Он замечательно описывал мрачные места, но не умел описать скучные. Он мог изобразить несчастный брак — но не скучный. Наверное, было бы очень интересно стать женой Квилпа. Этим духом непрерывного возбуждения пропитан каждый дюйм его книг, каждый уголок пейзажа. Пустынное место для него — то, где все может случиться. Он и не представляет пустынного места, где не может случиться ничего, к счастью для своей души, потому что ничего не случается только в аду. Современный человек справедливо заметит, что неумение вообразить тоску, эту скуку скуки, мешало Диккенсу изобразить как следует зло и печали нашей жизни. В конце концов, для обездоленных страшнее всего те пустоты времени, когда они могут думать о своей беспросветной судьбе. Для угнетенных хуже всего те девять дней из десяти, когда их не угнетают. Этого болезненного однообразия Диккенс не мог или не хотел воссоздать. Когда мы читаем, например, великолепное, в подробностях описание Дотбойс-холла, мы чувствуем: да, все это так, и все же, как сказал несравненный капитан Нейрс у Стивенсона,\* автор "несколько приукрасил обыденность". Наверное, на самом деле мальчиков меньше били, зато скучали они больше. Не то в романе. Разве можно скучать в обществе такого удивительного создания, как Сквирс? Кто не вытерпит лишней трепки, чтобы послушать человека, способного сказать: "Ну и штука эта *прерода!* Понять ее — еще туда-сюда, а вот описать!" То же самое относится и к рабочему дому. Мы чувствуем, что ни Оливер, ни кто-либо другой не мог так беспросветно страдать, видя багровую физиономию Бамбла. Диккенс описал сотню зол, кроме одного: губительной рутины. Дурная школа, дурная тюрьма, дурной приходский совет много веселей у него и занятней, чем они были на самом деле. В сущности, он

им польстил — и уничтожил их этой лестью. Он привлек всеобщее внимание к Бамблу и содействовал его гибели. Трудно найти лучший пример пользы и силы метода, который мы условно назвали методом оптимиста. Пока йоркширские школы прозябали в безрадостной скуке, их безгласно терпело общество и столь же безгласно ненавидели жертвы. Пока Сквирс был жесток и скучен, его не трогали; когда он стал жесток и занят, его уничтожили. Пока Бамбл был непохож на человека, с ним мирились. Когда он стал человеком, человечество его отвергло. Чтобы вершить правосудие, мы должны помнить, что не только угнетенные, но и угнетатели — люди. Сатирик должен сотворить образ, прежде чем разбить его, как иконоборец. Диккенсу пришлось вдохнуть жизнь в Сквирса, чтобы ее отнять.

В связи с обвинением, которому посвящена эта глава, можно поговорить еще об одной странности. Никто на свете не вкладывал меньше оптимизма в изображение зла и злых людей. Слово "оптимизм" я употребил здесь в современном смысле — ведь теперь так называют попытку сделать вид, что зла на свете нет. Диккенс ни в малой мере в этом не повинен. Его погибшие души хуже, чем в жизни. У него кишат злодеи, редкие в современной литературе, — злодеи без единой "светлой черты". Светлой черты нет ни у Сквирса, ни у Монкса, ни у Ральфа Никльби, ни у Билла Сайкса, ни у Квилпа, ни у Брасса, ни у Чэкстера, ни у Пекснифа, ни у Джонаса Чезлвита, ни у Каркера, ни у Хипа, ни у Бландуа, ни у многих других. Если судить об оптимизме по соотношению зла и добра в человеческой душе, Диккенса никак не назовешь оптимистом. Он подчеркивал зло, как в мелодраме. Его можно было бы назвать вульгарным пессимистом.

Некоторые скажут, что его театральные злодеи — просто дань романтической условности. Я так не считаю. Образ беспросветного мерзавца, как и многое другое, он, конечно, унаследовал от всей европейской литера-

туры. Однако он вдохнул в него и свою, особую и насыщенную жизнь. Он не выказывал никакой склонности смягчить его злодейство в угоду требованиям века, не пытался имитировать тонкий анализ, свойственный Джордж Элиот, или почтительный скепсис Теккерея. А все оттого, что он по своей натуре нуждался в буйном и таинственном противнике. Ему нужна была постоянная борьба, а бороться он стал бы только с живым человеком. Не знаю, мог ли он в то умеренное и рациональное время верить в дьявола, но в каждой его книге дьявол есть.

Хороший пример — такой персонаж, как Квилп. Вполне возможно, насколько я понимаю, что Диккенс хотел изобразить его несчастным, угрюмым калекой, вырождком, чей ум исковеркан, как и тело. Но если он этого и хотел, он скоро расстался с таким желанием. Квилп ничуть не несчастен. Вся его прелесть в какой-то адской радости, жуткой резвости, от которой он скачет, как мяч. Квилп ничуть не угрюм; он весел, радушен и общителен. Он стремится повредить людям так сердечно, как человек добродушный стремится помочь. Он подносит яд с той шумной фамильярностью, с какой добрый хозяин угощает вином. Ум у Квилпа ничуть не искалечен, он вообще не калека, тело превосходно ему служит, он карлик и потому подвижен как птица, стремителен, как пуля. Словом, он в точности похож на черта средних веков — той поразительно здоровой эпохи, когда и падшие ангелы были весельчаками.

Об этой полнокровности и живости изображенных Диккенсом злодеев стоит сказать, потому что она связана с его собственным весельем. Теперь почти не понимают очень важную истину. Если оптимизм в том, чтобы все хвалить, то чем человек оптимистичней, тем печальней. Если ему удастся признать благим все, хвала его обретет опасное сходство с вежливой скукой. Он скажет, что болото не хуже сада, думая при этом, что сад скучен, как болото. Быть может, он заставит себя похва-

лить и пустоту, но вряд ли сумеет удержаться от мысли о том, что хорошего в этой разновидности добра. Такой оптимизм есть; он безнадежнее отчаяния и вводит нас в самое сердце ада.

Мучительную тоску безрадостного всеприятия можно победить только одним: внезапной и воинственной верой в реальное зло. Мир снова станет прекрасен, если мы увидим в нем поле битвы. Когда мы найдем зло и отграничим его от всего остального, мир засияет по-прежнему. Когда мы признаем плохое плохим, мы увидим в сверкающем свете откровения, как хорошо хорошее. Есть люди, печальные оттого, что не верят в бога, но много народу тоскует оттого, что не верит в дьявола. Когда же мы верим в него, трава становится зеленой, а розы — альми.

Ни один человек не понимал так хорошо, как Диккенс, что без борьбы нет радости. Он прекрасно знал, что истинный оптимист останется оптимистом только пока недоволен. Вся ценность этой жизни не познаешь, если живешь в покое. Тот, кто принял все на свете, не принял одного: битвы. Наша здешняя жизнь — великолепная битва, но очень жалкое перемирие. И мне не понять, почему другие не замечают, что значит беспробудный подлец у Диккенса и других романтиков. Он не персонаж, он — опасность, постоянная угроза, как море или дикий зверь. Бороться можно только с равным, и потому злодей — человек. Но совсем не нужно и даже не интересно делать его человеком сложным или правдоподобным. В каждом мало-мальски символическом повествовании он вправе быть сгустком злой силы. Ему нужны воля и ум, чтобы вести борьбу с умом и волей героя, — и больше ничего от человека. Зло может быть бесчеловечным, но действует оно через личность. В системе богословия сатана почти идеально выполняет именно эту роль.

И все же источник того, что я назвал веселостью Диккенса, а многие зовут оптимизмом, очень глубок, он

глубже слов. В сущности, это необычайно сильная тяга к жизни и к разнообразию, к бесконечной эксцентricности бытия. Слово "эксцентricность" подводит нас ближе всего к сути дела. Лучшее доказательство нашего неземного происхождения — в том, что мы считаем мир странным, хотя другого не видели. Мы чувствуем эксцентricность мира, хотя не знаем, где центр. Это ощущение владело Диккенсом, будоражило его мозг и сердце, словно в его жилах текла хмельная кровь эльфов. Улицы разворачивались перед ним в поразительной перспективе, кувыркались домики, носы вырастали вдвое, а глаза — вчетверо. Потому он и был весел — только на гротеске может устоять философия радости. Мир не надо оправдывать машинально и бодро; не надо говорить, что он лучший из всех возможных миров. Он хорош не тем, что понятен и благоустроен, а тем, что непонятен и фантастичен. Он чудесен именно потому, что нам никогда его не выдумать; даже мысль о нем показалась бы нам глупой или слишком прекрасной. Наш мир — самый лучший из невозможных миров.





## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О БУДУЩЕМ ДИККЕНСА

О нашем времени труднее всего запомнить, что оно — просто время; мы думаем, того не замечая, что уже настал день Суда. На самом же деле все современное, теперешнее может быстро исчезнуть: все преходящее пройдет. Мало сказать, что старое мертво, новое тоже мертво, бессмертно только вечное. Чем ближе вы к сегодняшней моде, тем больше отстали от завтрашней. Поэтому, пытаясь решить, будет ли тот или иной писатель, как говорят, жить в веках, надо очень точно понять, что же вечно в человеке, если есть в нем что-нибудь вечное. А это нелегко, если у вас нет веры или хотя бы последовательной философии.

Люди равны не только перед лицом сословий, но и перед лицом столетий. Чувствовать свое бесконечное превосходство над человеком XII века — такой же чванный снобизм, как кичиться перед человеком с окраины. Конечно, мы с ним разные; быть может, мы чем-то выше его; но плохо то, что мы в обоих случаях думаем о мелких различиях, а не поражаемся и не радуемся тому, что нас объединяет. Все, что вблизи, кажется больше, чем оно есть, — вот в чем трудность; поэтому нам представляется извечным то, что, быть может, преходяще и временно. Мало кто понимает, например, что со временем, может статься, недавний расцвет науки покажется блестящим, коротким, неповторимым и преходящим, как расцвет искусства в век Возрождения. Мало кто по-

нимает, что привычка читать и писать выдуманные повествования в прозе может исчезнуть, как исчезла баллада, повествование в стихах. Мало кто понимает, что письмо и чтение вообще — знания произвольные — могут уйти, как геральдика.

Бессмертный разум не исчезнет и будет судить Диккенса. Я думаю, ни один из наших ученых не отрицает, что Диккенс займет высокое место в вечной литературе. Хотя все предсказания шатки, я постараюсь предсказать в этой главе, что из английских писателей XIX века он займет не только высокое, но и первое место. При нем, в дни его славы, средний англичанин сказал бы, что в Англии есть пять-шесть прекрасных и равных писателей. Он назвал бы Диккенса, Булвера-Литтона, Теккерея, Шарлотту Бронте, Джордж Элиот, кого-нибудь еще. Прошло лет сорок, и перечень этот изменился. Одни скажут теперь, что выше всех Теккерей и Диккенс, другие прибавят Джордж Элиот, третьи — Шарлотту Бронте. Я осмелюсь предположить, что пройдут годы, все пересмотрят снова, и Диккенс станет первым среди писателей Англии XIX века, точнее, он останется один.

Я знаю, что мнение это вызывающе, почти дерзко, и оно вовлечет нас в лишние споры, в которые блестяще влез Суинберн, написав так хорошо о Диккенсе\*. Писателей прошлого века я считаю не мелкими, а менее великими, чем Диккенс, — и ничего больше. Несомненно, люди будут всегда возвращаться к Теккерее, к осеннему богатству его чувств, к его восприятию жизни, как печального и священного воспоминания, которое надо хотя бы сохранить во всех подробностях. Не думаю, что умные люди забудут его. Умные, ученые люди возвращаются к лирикам Плеяды, к тонкости и мудрости Дю Белле; вернутся они и к Теккерее. Но Диккенс, мне кажется, заслонит всю нашу эпоху, как Рабле заслонил Плеяду, Возрождение и весь мир.

Начнем с доказательств от противного. Диккенса особенно сильно (и вполне справедливо) осуждают за

то, что никогда не мешало бессмертию. Прежде всего его упрекают в том, что он очень часто писал плохо. За это нередко недооценивают при жизни, но для вечности это роли не играет. Шекспир и Вордсворт не только часто писали плохо — они очень часто писали очень и очень плохо. Человечество редактирует великих. Вергилию не стоило уничтожать слабые строки, мы потрудились бы за него. А когда речь заходит о Диккенсе, есть особая причина прощать слабые места. Как я говорил, у него была черта или претензия, ничем не связанная с его гением: он хотел делать все, дарить читателю все эмоции на свете. К тому же он вершил какой-то Страшный суд от литературы: подлость давал в наказание, добродетель — в награду. Это лучше всего пояснить одним примером из сотен. Добрый еврей в "Нашем общем друге" (ненужный и необидительный) возник потому, что одна еврейская дама предположила в письме, будто злой еврей в "Твисте" бросает тень на всех евреев. Это настолько нелепо, что трудно представить, как может писатель прислушаться хоть на минутку к подобному упреку. Значит, если мы выдумаем плохого аукционера, надо уравновесить его хорошим; если мы создали злого филантропа, надо тут же, как это ни трудно, в муках создать доброго? Упрек нелеп, но Диккенс, изничтожавший людей за более здравые упреки, не обиделся на корреспондентку. Ему польстило, что его приняли за высшего судью; ему польстило, что именно ему суждено судить Израиль. Все это так далеко от литературы, так суточно и мелко, что нам нетрудно отделить это от его серьезного дара. Надо ли говорить, что под серьезным даром я подразумеваю дар комический. Столь пустые причуды легко простить, как прощаем мы стихи государственному мужу. Их легко отместить, не заметить, как неумелые опыты человека, великого в другом, — скажем, политические рассуждения Тинделла или философские рассуждения Геккеля\*. Мне кажется, наши потомки не будут думать о том, что Диккенс иногда писал плохо;

они просто будут знать, что он писал хорошо.

Обвиняли его и в том, что его сюжеты и герои карикатурны, невероятны. Но это значило только, что они невероятны в тогдашнем мире и у тех писателей — скажем, Теккерея и Троллопа, — которые очень точно этот мир описывали. Некоторые, как ни странно, думают, что на судьбу Диккенса может повлиять изменение нравов. Это неумно. Кто-кто, а творцы невероятного не страдают от перемен; Бансби никогда не станет менее невероятен, чем был при своем создании. От времени пострадают именно точные, дотошные писатели, подмечавшие каждую черточку этого переходящего мира. Очевидно, что факт — самое хрупкое на свете, более хрупкое, чем мечта. Мечта держится две тысячи лет. Все мы мечтаем, например, о совершенно бесстрашном человеке, и Ахилл жив по сей день. Но мы совсем не знаем, возможен ли такой человек. Реалисты той поры, слава богу, забыты, и некому нам рассказать, сильно или не очень сильно преувеличил Гомер храбрость Ахилла в бою. Выдумка пережила факт. Так и выдуманный Подсноп может пережить факты нашей коммерческой жизни, и никто не узнает, был ли он возможен — все будут знать лишь, что он очень нужен, как Ахилл.

Положительные доводы в защиту бессмертия Диккенса сводятся к слову, которое не подлежит обсуждению: творчество. Диккенс творил то, чего не сотворить никому. Он создал Дика Свивеллера совсем не в том смысле, в каком Теккерей создал полковника Ньюкома. Теккерей творил, наблюдая, как ученый. Диккенс творил, как поэт, и потому он вечен. Можно привести и еще один довод. Бессмертен, по-моему, тот, кто делает общее людям дело — но по-своему. Я хочу сказать, что его творения нужны всем, но творит он, как никто другой. Его соотечественники делают то, что делают не хуже в других странах, и получают славу при жизни, а после смерти отходят на

вторые, или третьи, или четвертые места. Чтобы мысль была ясней, обращаюсь к военным. И Веллингтон, и Нельсон знамениты, но никто не станет отрицать, что слава Нельсона растет, а Веллингтона угасает. Ведь Веллингтон прославился тем, что хорошо воевал за Англию, как двадцать таких же генералов воевали за Австрию, Францию и Пруссию. Нельсон же — символ особого воинского дела, и доступного всем, и чисто английского: он — моряк. Диккенс — общий, как море, и английский, как Нельсон. Теккерей, Джордж Элиот и другие славные писатели славной Англии подобны Веллингтону. Они — реалисты, тонко постигавшие душу, но так же тонко и даже тоньше делали это во Франции или в Италии. Диккенс творил всеобщее, которое мог создать только англичанин. И вот доказательство: только он и Байрон, словно два шпиля, поражают взор иностранца. Объяснять это долго, и я скажу лишь об одном. Никто, кроме англичанина, не может пропитать свои книги яростной насмешкой и яростной добротой. На континенте, где жива недобрая память о политических переворотах, карикатура жестока. Никто, кроме англичанина, не может изобразить демократию, состоящую из свободных и все же смешных людей. В странах, где за свободу проливали кровь, чувствуют: если человека не изобразишь достойным, его сочтут рабом. Истинно велик сделавший для мира то, чего мир не может сделать для себя. Я думаю, Диккенс это сделал.

Час абсента миновал. Мелкие писатели больше не будут докучать нам тем, что Диккенс слишком весел для их печалей и слишком чист для их радостей. Но нам немало еще надо пройти, пока мы вернемся к тому, о чем он хотел нам поведать; а пойдем мы долгой английской дорогой, извилистой дорогой Пиквика. Но ведь о ней он и хотел поведать нам. Он хотел сказать, что дружба и истинная радость не случайные эпизоды в наших странствиях. Скорее странствия наши случайны

по сравнению с дружбой и радостью, которые, милостью божьей, длятся вечно. Не таверна указывает путь, путь ведет к таверне. А все пути ведут к последней таверне, где мы встретим Диккенса с его героями и выпьем вместе с ними из огромных кубков там, на краю света.



## КОММЕНТАРИЙ\*

Книга "Чарльз Диккенс" была впервые опубликована в лондонском издательстве "Метьюэн" в августе 1906 г.

К стр. 16

*Джордж Гиссинг* (1857–1903) – английский писатель, представитель натурализма; в своей монографии "Чарльз Диккенс" (1898) обвиняет Диккенса в пристрастии к романтическим эффектам и преувеличениям, причем критерием правдивости для Гиссинга оказывается поверхностное жизнеподобие. Гиссинг подвергает сомнению и демократизм Диккенса, считая его сторонником классового неравенства.

К стр. 17

*...в битвах Коббета больше веселья, чем в уладах Уолтера Пэйтера* – Честертон противопоставляет проникнутые социальным критицизмом сочинения английского историка и публициста У.Коббета (1762–1835) и далекие от социальной злободневности, проникнутые идеями эстетизма очерки английского писателя Уолтера Пэйтера (Патера, 1839–1894).

*Доктор Джонсон* – Сэмюел Джонсон (1709–1784), писа-

\* Комментарий не включает разъяснений всякого рода отсылок к сюжетным ситуациям произведений Диккенса. Прилагается лишь список упомянутых в книге диккенсовских персонажей и хронологическая таблица жизни и творчества Диккенса.

тель, критик и лексикограф, один из крупнейших представителей английского Просвещения.

...*Оптимист Диккенс высмеивает тюрьму Флит, и она исчезает* – лондонская долговая тюрьма Флит, описанная Диккенсом в "Пиквикском клубе" (гл. 40–42, 44–45, 47), перестала существовать в 1842 г., чему немало способствовало сатирическое изображение ее в романах Диккенса.

К стр. 19

...*Карлейль убил героев* – в своих лекциях, выпущенных впоследствии отдельной книгой под названием "О героях, о культе героев и о героическом в истории" (1840), английский историк, публицист и философ Томас Карлейль (1795–1881) утверждает особую роль героической личности в истории, в то время как масса должна слепо повиноваться вождям. Подобное отрицание идеи равенства было неприемлемо для Честертона.

К стр. 20

*Гладстон Уильям Юарт* (1809–1898) – премьер-министр Великобритании в 1868–1874, 1880–1885, 1886, 1892–1894.

К стр. 22

...*Реалисты, вооружившись документами...* – адресатом полемиического замечания Честертона были представители не критического реализма, а натурализма (в частности, Гиссинг, см. коммент. к с. 16), а также представитель английского позитивизма Дж. Генри Льюис (1817–1878), опубликовавший в "Фортнайтли ревью" (февраль, 1872) статью "Диккенс в свете критики", где дал уничтожающий разбор диккенсовского метода создания характеров и упрекал писателя в поверхностности.

К стр. 23

*Бердсли Обри* (1872–1898) – английский художник-график, ведущая фигура эстетизма конца века, автор условно-декоративных рисунков в стиле "модерн", иллюстратор произведений О.Уайльда и эстетского журнала "Желтая книга".

К стр. 24

*Тентажилъ* – герой пьесы М.Метерлинка "Смерть Тентажиля" (1894)

К стр. 25

*Ткач Основа* – персонаж комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь".

К стр. 26

*"Оставь надежду, всяк сюда входящий"* – Цитата из "Божественной комедии" Данте ("Ад", III, 9, перевод Д.Мина).

К стр. 27

*...Отец Браунинга, к примеру, тоже был чиновником* – это неожиданное сопоставление с английским поэтом и драматургом Робертом Браунингом (1812–1889) вытекает из особенностей свободного ассоциативного творческого метода Честертона, написавшего незадолго до этого биографию Браунинга (см. предисловие, с. 6).

К стр. 29

*"Хамфри Клинкер"* и *"Том Джонс"* – этот биографический эпизод с упоминанием не только романа Т.Смоллета "Путешествие Хамфри Клинкера" (1771) и Г.Фильдинга "История Тома Джонса Найденыша" (1749), а гораздо более широкого круга чтения ("Родерик Рэндом", "Векфильдский священник", "Дон Кихот", "Жиль Блаз", "Робинзон Крузо", "Тысяча и одна ночь" и др.) был воспроизведен в автобиографическом романе "Дэвид Копперфилд" (гл. IV).

К стр. 30

*...С высот Гэдсхилла... призрак Фальстафа* – холм Гэдсхилл был местом действия одной из сцен "Генриха IV" (ч. I, акт II, сц. 2); в 1865 г. Диккенс, уже знаменитый писатель, купил усадьбу Гэдсхилл; здесь были написаны "Большие надежды", "Наш общий друг", "Тайна Эдвина Друды", здесь Диккенс умер в 1870 г. Рисунок Филдса "Пустое кресло", помещенный на обложке, воспроизводит кабинет Диккенса в Гэдсхилл-Плейс.

К стр. 31

*Форстер Джон* (1812–1876) – критик и публицист, близкий друг Диккенса, написавший о нем фундаментальное биографическое исследование "Жизнь Чарльза Диккенса" (тт. 1–3, 1872–1874).

К стр. 37

*...идей о естественном воспитании! В них вся поэзия Вордсворта, вся философия Торо – и английский поэт Уильям Вордсворт (1770–1850), и особенно американский писатель и общественный деятель Генри Дэвид Торо (1817–1862), представители европейского романтизма, отдали дань руссоистским идеям "естественного человека".*

К стр. 44

*Маршалси – быт и нравы лондонской тюрьмы Маршалси (закрыта в 1849 г. и вскоре снесена) были описаны Диккенсом в романе "Крошка Доррит".*

К стр. 47

*Министерство Волокиты – собирательный образ, символизирующий английскую бюрократическую систему управления, сатирически изображенную в романе "Крошка Доррит".*

К стр. 49

*Звездная палата – высший королевский суд, ставший орудием монархического произвола; был учрежден Генрихом VII в 1487 г. и ликвидирован в 1641 г. во время английской буржуазной революции.*

К стр. 50

*...В декабре 1833 года он поместил в "Олд мансли мэгэзин" один из очерков – имеется в виду первый из опубликованных "Очерков Боза" – "Мистер Минс и его кузен".*

К стр. 51

*...Он горячо любил всех девушек этой семьи, прежде чем влюбился в свою невесту – это утверждение вызвало резкое возражение одной из дочерей Диккенса Кейт. Поблагодарив Честертона в частном письме за прекрасную книгу о ее отце, она заметила, что к моменту помолвки Диккенса с ее матерью в семье Хоггартов было четыре сестры: старшая, на которой он женился, четырнадцатилетняя Мэри, восьмилетняя Джорджина и трехлетняя Эллен; двух последних сочли слишком маленькими, чтобы присутствовать на свадьбе. "У моей матери в то время не было сестры, в которую можно было влюбиться", – заключает Кейт.*

К стр. 55

...пригласил Хэблота Н. Брауна (псевдоним "Физ", 1815–1882) – английский художник-карикатурист, иллюстратор большинства романов Диккенса ("Пиквикский клуб", "Николас Никльби", "Лавка древностей" (совместно с Дж. Каттермолом), "Мартин Чезлвит", "Домби и сын", "Дэвид Копперфилд", "Холодный дом", "Крошка Доррит", "Повесть о двух городах"), близкий друг писателя.

*Гилберт и Салливен* – неизменно выступавшие в соавторстве как создатели комических опер драматург Уильям Гилберт (1836–1911) и композитор Артур Салливен (1842–1900).

К стр. 59

...нельзя обсуждать, хороший ли роман "Никльби" и плохой ли – "Наш общий друг" – вероятно, намек на опубликованную в 1865 г. отрицательную рецензию Генри Джеймса (1843–1916) на роман "Наш общий друг", позднее включенную им в сборник статей "Взоры и обзоры" под названием "Ограниченность Диккенса" (см. русск. перевод в кн. "Писатели Англии о литературе", М., "Прогресс", 1981, с. 187–190).

К стр. 60

*полковник Ньюком* – один из центральных персонажей романа У.М. Теккерея "Ньюкомы" (1853–1855).

...Диккенс... не писатель, а мифотворец – подобная характеристика Диккенса отнюдь не означает попытки проанализировать его творчество в свете "теории архетипов" К.Юнга. В ней выражено лишь стремление подчеркнуть народную сущность писателя, представителя "той литературы, которую не доверишь ученым", которую мог творить лишь народ (см. также предисловие, с. 9).

К стр. 62

*Дядя Тоби* – персонаж романа Лоренса Стерна "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" (1759–1767).

*Меткий Дик* – вероятно, имеется в виду Дик Дедвуд, главный герой серии сенсационных романов Эдуарда Л. Уиллера, публиковавшихся начиная с 1884 г.; прототипом Дика был тор-

говец мехами с американского Дикого Запада Роберт Дикки (1840–1912), эпизоды приключений которого Уиллер ввел в сюжеты своих романов.

К стр. 64

*Пэк* – имя духа или гнома из английского фольклора; фигурирует в комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь".

К стр. 66

*"Соперники"* (1775) – комедия Р.Б. Шеридана (1751–1816).

К стр. 70

*Уот Тайлер* (1381) – вождь крестьянского восстания в Англии 1381 г.

*Джон Уилкс* (1727–1797) – английский политический деятель, член парламента, пользовавшийся большой популярностью в народе; занимался агитацией масс во время бунта лорда Гордона (см. коммент. к с. 84).

*Гай Безби* (1867–1905) – австралийский писатель, как и ниже упомянутый *Уильям Ле Ке* (1864–1927), автор сенсационных романов.

К стр. 71

*Мэри Корелли* (1864–1924) – английская писательница, автор многочисленных романов, популярных в конце XIX – начале XX века, но ныне забытых.

*Стрикленд* – персонаж рассказов "Санб мисс Юэл", "Возвращение Имрея" и некоторых др., а также романа "Ким" (1901). *Лиройд* – один из центральных героев новеллистического цикла "Три солдата" (1888). *Миссис Хоксби* – персонаж сборника рассказов "Под Деодарами" (1888).

К стр. 72

*...друг мой критик, эстет и поклонник Флобера и Тургенева* – имеется в виду Генри Джеймс, автор эссе "Флобер. Мадам Бовари" (1902) и "Иван Тургенев" (1897, см. русск. перевод в кн. "Писатели Англии о литературе", М., "Прогресс", 1981, с. 191–196). Дальнейшие рассуждения "критика" примерно сов-

падают с точкой зрения Джеймса, выраженной в статье "Ограниченность Диккенса" (см. коммент. к с. 59).

К стр. 73

*"Этюд в багровых тонах"* (1887) – повесть А. Конан Дойла (1859-1930).

*Резерфорд* Марк – псевдоним английского писателя Уильяма Хейла Уайта (1831–1913), начавшего свой творческий путь с книги "Автобиография Марка Резерфорда" (1881).

*"Слепые"* (1890) – пьеса М.Метерлинка.

К стр. 74

*...Фергюс Хьюм не больше уважает простонародье, чем Джордж Мур* – Ф.Р. Хьюм (1859–1932) – автор детективных романов, первый из которых – "Тайна большого кеба" (1886) – вдохновил Конан Дойла на создание "Этюда в багровых тонах" (см. выше); *Дж. Мур* (1857–1938) – англо-ирландский писатель, в творчестве которого сильны черты натурализма; героями многих произведений Мура ("Эстер Уотерс", 1894, "Невспаханное поле", 1903, и др.) являются люди из народа.

*миссис Мейнелл* – Элис Мейнелл (1847–1922) – английская поэтесса и эссеистка; речь идет о ее эссе "Диккенс как писатель", опубликованном в "Пэлл-Мэлл газет" 11 и 18 января 1899 г.

К стр. 76

*Крукшенк* Джордж (1792–1878) – первый иллюстратор Диккенса ("Очерки Боза", "Оливер Твист"); несмотря на некоторые размолвки, сохранил на долгие годы дружбу с писателем.

К стр. 78

*...близко ли лорд Брейбрук знал Сэмюела Пеписа* – речь идет о дневниках секретаря адмиралтейства Сэмюела Пеписа (1633–1703), дешифрованных лишь в 1825 г. и изданных под редакцией лорда Брейбрука.

*...миссис Никльби* – прототипом миссис Никльби в значительной мере послужила мать писателя.

К стр. 79

...как пытался Чарльз Лэм анализировать дикую шутку о зайце – речь идет об эссе английского писателя-романтика Чарльза Лэма (1775–1834) "Худшие каламбуры могут оказаться лучшими", помещенном в сборнике "Последние очерки Элли" (1833), в котором говорится: "Однажды оксфордский студент, встретив на улице привратника, несущего зайца, обратился к нему с таким странным вопросом: "Признайся, дружок, это твой собственный заяц или парик?" (Каламбур построен на игре двух одинаково звучащих английских слов: hare – "заяц" и hair – "волосы").

К стр. 80

...Гог и Магог, городские гиганты – в Гилдхолле, лондонском муниципалитете, в 1708 г. были установлены огромные деревянные статуи – Гог и Магог; от лица каждого из них помещено по рассказу в "Часах мистера Хамфри".

К стр. 82

...знал ли он такую девочку? – биографы полагают, что прототипом малютки Нелли была свояченица Диккенса Мэри Хоггарт, в 1837 г. скоропостижно скончавшаяся семнадцати лет. Смерть Мэри Диккенс оплакивал как утрату одного из самых близких ему людей.

"... маленькие маменьки" – "маленькой маменькой" называется слабоумная Мэгги юную Эми Доррит, героиню романа "Крошка Доррит".

К стр. 84

... "Барнеби Радж" – такой же исторический роман, как заговор Тэппертита – политическое движение – роман посвящен реальному историческому событию, известному в истории под названием "бунта лорда Гордона", происшедшему в Лондоне в 1780 г., когда парламентом был принят билль о равноправии католиков. Рисую исторические события, Диккенс старался в основном следовать фактам, опираясь на воспоминания современников и прессу того времени. Однако в изображении идеализированной фигуры лорда Гордона он сознательно отступает от действительности.

К стр. 85

...*Джейн Остин и Чемберлен – противопоставляют слова "разумный" и "чувствительный"* – имеются в виду английская писательница Джейн Остин (1775–1817), автор романа "Разум и чувствительность", а также – уже иронически – Остин Чемберлен (1863–1937), английский политический деятель, консерватор, в период создания монографии Честертона – министр финансов Великобритании (1903–1905).

К стр. 88

...*"Тяжелые времена", которые Маколей назвал "мрачным социализмом"* – английский историк, критик и политический деятель буржуазно-либеральной ориентации Томас Бабингтон Маколей (1800–1859) как ярый противник рабочего движения осудил социально-обличительный пафос романа "Тяжелые времена", упрекал Диккенса в отсутствии чувства меры и пессимизме.

К стр. 90

...*И вот, обратившись, он растерзал их* – Честертон перефразирует слова Евангелия: "...не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас".

К стр. 93

...*весь здешний пишущий народ живо заинтересован в этом вопросе* – выше упомянуты американские писатели Вашингтон Ирвинг (1783–1859), Чарльз Фенно Хоффман (1806–1884), Ричард Генри Дана (1815–1882), поэты Фицгрин Хэллек (1790–1867), Уильям Каллен Брайент (1794–1878), историк Уильям Хиклинг Прескотт (1796–1859) и художник, поэт и прозаик Вашингтон Оллстон (1779–1843).

К стр. 97

...*наши заведения в Колдбат Филдс, которыми занимались тогда Трейси и Честертон* – речь идет о капитане Лэвеле Честертоне, двоюродном деде писателя; позднее Диккенс критиковал не только американскую систему одиночного заключения, но и английскую (см. его статью "Узники-баловни", 1850).

К стр. 102

*Пимлико* – район Лондона на северном берегу Темзы.

*"Сэр Юд-се-он-Лау"* – искаженное Хадсон Лоу (1769–1844), английский генерал, охранявший Наполеона на острове св. Елены.

К стр. 104

*...на противоположном берегу реки живые камни Средневековья* – Ламбет – бедный район Лондона, расположенный на южном берегу Темзы; отсюда видно старинное Вестминстерское аббатство.

К стр. 105

*Мэршлебон* – район в северо-западной части Лондона.

*...святому Дунстану только и дела... Джона Рассела или Роберта Пила ему поддержать* – Дж. Рассел (1792–1878), премьер-министр Великобритании в 1846–1852 и 1865–1866, представитель партии вигов; Р. Пиль (1788–1850), английский государственный деятель, возглавивший группу т.н. "умеренных тори", премьер-министр Великобритании в 1834–1835 и 1841–1846.

К стр. 106

*...Дева, воспетая Россетти* – имеется в виду знаменитое стихотворение "Небесная подруга" английского поэта Данте Габриэля Россетти (1828–1882), одного из основателей "Префазаэлитского братства"

*...во времена викторианского увлечения стариной (которое называли "Молодой Англией")* – речь идет о представителях т.н. "феодального социализма" 30–40-х годов (Б.Дизраэли, Т. Карлейль и др.) – оппозиционного идеалистического течения, охарактеризованного К. Марксом и Ф. Энгельсом в "Манифесте Коммунистической партии" (Соч., т. 4, с. 448): "...феодальный социализм: наполовину похоронная песнь – наполовину пасквиль, наполовину отголосок прошлого – наполовину угроза будущего, подчас поражающий буржуазию в самое сердце своим горьким, остроумным, язвительным приговором, но всегда производящий комическое впечатление полной неспособностью понять ход современной истории".

К стр. 113

*...плоский и пошлый бентамизм* – имеется в виду утилитаризм – учение английского философа, социолога и юриста Иеремии Бентама (1748–1832), возводившего принцип выгоды, пользы в основной закон нравственного поведения; философия утилитаризма подверглась резкой критике в романе Диккенса “Тяжелые времена”.

К стр. 114

*...он ненавидел новый закон о бедных, когда тот был нов* – Закон о бедных действовал с 1834 по 1848 г.; в соответствии с этим законом были учреждены работные дома, нравы и порядки которых неоднократно подвергались сатирическому обличению в творчестве Диккенса (“Оливер Твист”, “Наш общий друг” и др.).

К стр. 124

*...стремление стать литературным Уайтли* – Уильям Уайтли (1831–1907) был основателем и владельцем огромного универсального магазина в лондонском Уэст-Энде.

К стр. 131

*...В “Холодном доме” есть Хэрролд Скимпол, за сходство которого с Ли Хантом Диккенс немало ругали* – основанием для сатирического изображения английского поэта и публициста Ли Ханта (1784–1859) была, в частности, его статья, опубликованная в журнале “Болтун”, где говорилось: “Допустим, что мы нуждаемся в покровительстве и обладаем таким талантом, что покровительствующий будет считать за честь заметить нас; мы с несравненно большей радостью предпочтем личное благодеяние человека, достаточно богатого, чтобы помочь нам, и достаточно милого, чтобы сделать одолжение приятным, чем превратимся в общественную собственность какого-либо человека или учреждения”. По совету Форстера Диккенс еще в рукописи несколько притушил сходство с поэтом, в том числе заменил имя Лионард на Хэрролд. Однако и после редактуры прототип прослеживался достаточно ясно, что привело к неприятным объяснениям между Диккенсом и Ли Хантом. Уже после смерти Ли Ханта Диккенс публично признал (в издаваемом им журнале “Круглый год”), что сожалеет о созданном им сатирическом портрете.

К стр. 133

*Когда он страдал... всем приходилось слушать его брань* — по поводу этого места дочь Диккенса Кейт написала Честерто-ну (см. коммент. к с. 51): "Страдая, мой отец никогда не раздражался бранью. Будучи глубоко опечален, он становился удивительно тих, и подавленность никогда не оборачивалась у него раздражительностью, так что в печали он был особенно нежен и внимателен к людям".

К стр. 134

*...есть труды, вроде на редкость полной книги Форстера* — биография, написанная Форстером (см. коммент. к с. 31), при всей полноте и документальности, тоже не лишена субъективизма в оценках и изложении фактов, о чем свидетельствуют, в частности, и высказывания современников. Так, писатель Гарри-сон Эйнсуорт сказал о ней: "Здесь, как я вижу, только половина всей правды", а Уилки Коллинз считал, что автор изложил "биографию Джона Форстера и отдельные эпизоды из жизни Чарльза Диккенса".

К стр. 136

*Дизраэли Бенджамин, граф Биконсфилд (1804—1881)* — английский политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1868 и 1874—1880, писатель (см. также коммент. к с. 106).

К стр. 139

*...ходил в часовню к унитариям* — одна из сект протестантской церкви, отвергающая догмат троицы и церковное учение о грехопадении.

К стр. 140

*...напечатал в "Домашнем чтении"* — "Домашнее чтение" — еженедельный журнал, издаваемый Диккенсом с 1850 по 1859 г.

К стр. 141

*нонкомформисты* — протестанты, не принадлежащие к официальной англиканской церкви.

К стр. 144

*...Он открыл Уилки Коллинза* — английский писатель Уилки

Коллинз (1824–1889) познакомился и подружился с Диккенсом в 1851 г. Большинство произведений, включая знаменитые романы "Женщина в белом" (1859) и "Лунный камень" (1868), были опубликованы в журналах, издаваемых Диккенсом ("Домашнее чтение", "Круглый год"). Коллинз выступал и как соавтор Диккенса (повести "Праздное путешествие двух досужих подмастерьев" (1857), "Весть с моря" (1860), "В тупике" (1867), пьеса "Дневник мистера Найтингейла" (1851) и др.).

К стр. 146

*...Он обязан своим пылом страстным и мрачным страницам "Французской революции" Карлейля – главным источником документального материала при создании исторического романа "Повесть о двух городах" было сочинение Т. Карлейля (см. коммент. к с. 106) "История Французской революции" (1837), откуда Диккенс почерпнул также идею воздаяния господствующим классам за преступления перед народом.*

К стр. 148

*...хотел отказаться от счастливого конца... и только упрямый романтик Булвер-Литтон разубедил его – сам Диккенс так описывает этот эпизод в письме к Форстеру от 1 июля 1861 года: "Сейчас я вас удивлю: я переделал конец "Больших надежд" с того места, где Пип, приехав к Джо, находит там своего маленького двойника. Булвер (которому, как я вам, кажется, говорил, роман очень нравится) прочел конец в корректуре и так убеждал меня и привел столь веские доводы, что я согласился. Я написал премиленький новый кусок и не сомневаюсь, что в таком виде повесть будет более приемлемой" (пер. М. Лорие). Первоначально финал романа выглядел так: "Я снова был в Англии – в Лондоне – и шел по Пикадилли с маленьким Пипом, когда ко мне подбежал слуга с просьбой подойти к даме в коляске, которая хочет побеседовать со мной. Это была маленькая коляска с пони, которым управляла дама. Мы грустно взглянули друг на друга. "Я знаю, я очень изменилась, но мне подумалось, что и вам будет приятно обменяться рукопожатием с Эстеллой, Пип. Приподнимите этого милого ребенка и дайте поцеловать его". (Она, вероятно, решила, что это мой ребенок.)*

Потом я был очень рад этой встрече. Потому что лицо ее,

и голос, и прикосновение убедили меня, что страдания оказались сильнее уроков мисс Хэвишем и научили ее сердце понимать то, что пережили сердца других”.

К стр. 155

...отвечает нелепый *Никол Джарви*, когда *Хелен Макгрегор* хочет, чтобы он попустил беззаконие и поступился своей буржуазной порядочностью – эпизод из романа Вальтера Скотта (1771–1832) “Роб Рой” (1818).

...как звенит голос скучного обжоры *Ательстана*, когда он общается де *Браси* – эпизод из романа В. Скотта “Айвенго” (1819).

*Якобинский клуб* – политический клуб периода Великой французской революции, основан в Париже в 1789 г., помещался в здании бывшего монастыря св. Иакова.

*сэр Артур Вардур* – персонаж романа В. Скотта “Антикварий” (1816).

К стр. 160

...Удобнее верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели великому войти в царство земное – перефразируются слова Евангелия: “Удобнее верблюду пройти сквозь игольные ушки, нежели богатому войти в Царство Божие”.

К стр. 170

...*Уильям Арчер* напечатал в книге своих интервью – имеется в виду книга “Невыдуманные разговоры” (1904) английского драматурга и публициста Уильяма Арчера (1856–1924), одного из влиятельнейших критиков своего времени.

К стр. 171

...*Защищая права человека* – очевидно, Честертон имеет в виду Французскую буржуазную революцию.

К стр. 172

...Его *Дотбойс-холл* интереснее, чем он был – прообразом школы Сквирса, жестокие нравы которой изображены в романе “Николас Никльби”, было учебное заведение Уильяма Шоу в Боузе (Йоркшир).

К стр. 173

*...как сказал несравненный капитан Нейрс у Стивенсона* – персонаж романа "Потерпевший крушение" (1892), написанного Робертом Льюисом Стивенсоном в соавторстве с Ллойдом Осборном.

К стр. 179

*...Суинберн, написав так хорошо о Диккенсе* – имеется в виду статья "Чарльз Диккенс" английского поэта и критика Алджернона Чарльза Суинберна (1837–1909), опубликованная в "Квотерли ревью" (июль, 1902), которая впоследствии вошла в монографию Суинберна "Чарльз Диккенс" (1913).

К стр. 180

*...политические рассуждения Тинделла или философские рассуждения Геккеля* – Джон Тинделл (1820–1893) – английский физик; Эрнст Геккель (1834–1919) – немецкий биолог-эволюционист, представитель естественнонаучного материализма.

*К.Н. Атарова*

СПИСОК ПЕРСОНАЖЕЙ  
ИЗ РОМАНОВ Ч. ДИККЕНСА,  
УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ

Агнес – "Дэвид Копперфилд"  
Ада – "Холодный дом"  
Бамбл – "Оливер Твист"  
Бансби – "Домби и сын"  
Бардл (миссис Бардл) – "Пиквик"  
Баундерби – "Тяжелые времена"  
Бентам (Сайрес Бентам) – "Пиквик"  
Бетси – "Пиквик"  
Бландуа – "Крошка Доррит"  
Боевой Петух – "Домби и сын"  
Боффин, миссис Боффин – "Наш общий друг"  
Брасс, Салли Брасс – "Лавка древностей"  
Браунлоу – "Оливер Твист"  
Брэй (Маделайн Брэй) – "Николас Никльби"  
Бегсток – "Домби и сын"  
Вэк (Трухти Вэк) – "Колокола"  
Верисофт – "Николас Никльби"  
Гаппи – "Холодный дом"  
Гарджери (Джо Гарджери) – "Большие надежды"  
Хип (Урия Хип) – "Дэвид Копперфилд"  
Грайд – "Николас Никльби"  
Грэдграйнд – "Тяжелые времена"  
Грюджиус – "Тайна Эдвина Друда"  
Гэй (Уолтер Гэй) – "Домби и сын"  
Гэмп (миссис Гэмп, Сара Гэмп) – "Мартин Чезлвит"  
Дартл (Роза Дартл) – "Дэвид Копперфилд"  
Дедлок (леди Дедлок, сэр Лестер Дедлок) – "Холодный дом"  
Джекмен – "Меблированные комнаты миссис Лиррипер"  
Джаспер – "Тайна Эдвина Друда"

Джеллиби (миссис Джеллиби) – "Холодный дом"  
Джингль – "Пиквик"  
Джо – "Холодный дом" (также см. "Гарджери")  
Джоблинг – "Холодный дом"  
Дора – "Дэвид Копперфилд"  
Каркер – "Домби и сын"  
Квилп – "Лавка древностей"  
Кенуигс – "Николас Никльби"  
Кленнэм, миссис Кленнем – "Крошка Доррит"  
Крамльс – "Николас Никльби"  
Криспаркл – "Тайна Эдвина Друда"  
Крэтчит – "Рождественская песнь"  
Кьют – "Колокола"  
Ландлесс – "Тайна Эдвина Друда"  
Литтимер – "Дэвид Копперфилд"  
Лоутен – "Пиквик"  
Лэмл – "Наш общий друг"  
Манталини – "Николас Никльби"  
Маркиза – "Лавка древностей"  
Микобер, миссис Микобер – "Дэвид Копперфилд"  
Монкс – "Оливер Твист"  
Мэйли (Роза Мэйли) – "Оливер Твист"  
Мэрдстон – "Дэвид Копперфилд"  
Набблс (Кит Набблс) – "Лавка древностей"  
Напкинс – "Пиквик"  
Нелл – "Лавка древностей"  
Немо – "Холодный дом"  
Нипер (Сьюзен Нипер) – "Домби и сын"  
Памблчук – "Большие надежды"  
Пеготти – "Дэвид Копперфилд"  
Перкер – "Пиквик"  
Пексниф – "Мартин Чезлвит"  
Пип – "Большие надежды"  
Пипчин (миссис Пипчин) – "Домби и сын"  
Плорниш – "Крошка Доррит"  
Погрем – "Мартин Чезлвит"  
Подсней, мисс Подсней – "Наш общий друг"  
Полипы – "Крошка Доррит"  
Рейберн (Юджин Рейберн) – "Наш общий друг"  
Ричард – "Холодный дом"  
Сайкс (Билл Сайкс) – "Оливер Твист"

Сапси, миссис Сапси – "Тайна Эдвина Друда"  
Свивеллер (Дик, Ричард Свивеллер) – "Лавка древностей"  
Симмери – "Пиквик"  
Сквирс – "Николас Никльби"  
Скимпол – "Холодный дом"  
Скрудж – "Рождественская песня"  
Сластигрох – "Тайна Эдвина Друда"  
Смаукер (Джон Смаукер) – "Пиквик"  
Снодграсс – "Пиквик"  
Спаркинс – "Очерки Боза"  
Стиггинс – "Пиквик"  
Стирфорт – "Дэвид Копперфилд"  
Теклтон – "Сверчок за очагом"  
Тэппертит (Сим Тэппертит) – "Барнеби Радж"  
Талкинхорн – "Холодный дом"  
Троттер – "Пиквик"  
Трэдлс – "Дэвид Копперфилд"  
Тутс – "Домби и сын"  
Тэпли (Марк Тэпли) – "Мартин Чезлвит"  
Уинкль – "Пиквик"  
Уобблер – "Наш общий друг"  
Уэгг – "Наш общий друг"  
Уэллер (Сэм Уэллер) – "Пиквик"  
Феджин – "Оливер Твист"  
Флайт (мисс Флайт) – "Холодный дом"  
Фледжби – "Наш общий друг"  
Флешер – "Пиквик"  
Флоренс – "Домби и сын"  
Хопкинс – "Пиквик"  
Хоук (сэр Мальбери Хоук) – "Николас Никльби"

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДИККЕНСА

- 1812, 7 февраля – в семье чиновника морского ведомства Джона Диккенса родился сын Чарльз.
- 1814 – переезд семейства Диккенсов в Лондон.
- 1817 – семейство Диккенсов переселяется в Чэтэм (Кент).
- 1820 – посещение школы Уильяма Джайлза в Чэтэме.
- 1822 – возвращение в Лондон.
- 1824, февраль – Джон Диккенс попадает в долговую тюрьму. Чарльз поступает на работу на фабрику ваксы; май – отец выходит из тюрьмы; июнь – Чарльз покидает фабрику и поступает в школу м-ра Джоунза ("Академию Веллингтон-Хаус").
- 1827, март – покидает школу м-ра Джоунза; май – становится писцом в конторе стряпчих Эллиса и Блэкмора.
- 1831–1832 – работает репортером в газетах "Миррор оф парламент", "Тру сан".
- 1833–1835 – публикует очерки в периодических изданиях под псевдонимом "Боз".
- 1836, февраль – выходят в свет два тома первой серии "Очерков Боза"; 31 марта – первый выпуск "Посмертных записок Пиквикского клуба"; апрель – женитьба на Кэтрин Хогарт.
- 1837, январь – первый номер "Альманаха Бентли", редактируемого Диккенсом, где в январе начинается печататься "Оливер Твист"; вторая серия "Очерков Боза"; октябрь – последний выпуск "Посмертных записок Пиквикского клуба".
- 1838 – выходят в свет "Воспоминания Джозефа Гримальди", отредактированные и подготовленные к печати Диккенсом; апрель – первый выпуск "Николаса Никльби".
- 1839, март – последний выпуск "Оливера Твиста"; октябрь –

- последний выпуск "Николаса Никльби".
- 1840, апрель – первый номер периодического издания "Часы мистера Хамфри", где с апреля печатается "Лавка древностей".
- 1841, январь – закончена публикация "Лавки древностей"; февраль–ноябрь – "Барнеби Радж" печатается в "Часах мистера Хамфри".
- 1842, январь–июнь – поездка по Соединенным Штатам Америки; октябрь – выходят в свет "Американские заметки".
- 1843, январь – первый выпуск "Мартина Чезлвита"; декабрь – "Рождественская песнь".
- 1844, июль – поездка в Италию, последний выпуск "Мартина Чезлвита", декабрь – рождественская повесть "Колокола".
- 1845, июнь – возвращение в Англию; декабрь – "Сверчок за очагом".
- 1846, 21 января – первый номер основанной Диккенсом газеты "Дейли ньюс", в которой печатаются "Картины Италии"; май – поездка в Швейцарию; октябрь – первый выпуск "Домби и сына"; декабрь – рождественская повесть "Битва жизни".
- 1847 – Диккенс проводит три месяца в Париже; начинает выходить первое собрание сочинений Диккенса (закончено в 1868 г.).
- 1848, апрель – последний выпуск "Домби и сына".
- 1849, май – первый выпуск "Дэвида Копперфилда".
- 1850, 30 марта – первый номер основанного Диккенсом журнала "Домашнее чтение"; ноябрь – последний выпуск "Дэвида Копперфилда".
- 1852, март – первый выпуск "Холодного дома".
- 1853, июнь – поездка во Францию; сентябрь – последний выпуск "Холодного дома"; октябрь – Швейцария, Италия; декабрь – возвращение в Англию; 27, 29, 30 декабря – первое публичное чтение в Бирмингеме ("Рождественская песнь" и "Сверчок за очагом").
- 1854 – полное издание "Истории Англии для детей"; апрель–август – "Тяжелые времена" печатаются в "Домашнем чтении"; июнь–октябрь – поездка во Францию.
- 1855, декабрь – первый выпуск "Крошки Доррит".
- 1856, сентябрь – возвращение в Англию.
- 1857, июнь – последний выпуск "Крошки Доррит".

- 1858, август–ноябрь – турне по Англии, Ирландии и Шотландии с чтением произведений.
- 1859, 30 апреля начинает выходить журнал "Круглый год", в котором с апреля по ноябрь печатается "Повесть о двух городах"; 28 мая – последний номер журнала "Домашнее чтение".
- 1860, декабрь – в "Круглом годе" начинают печататься "Большие надежды".
- 1861, август – завершается публикация "Больших надежд"; октябрь – новое турне по Англии с чтениями.
- 1862 – чтения продолжают.
- 1863, январь – благотворительные чтения в Париже.
- 1864, май – первый выпуск романа "Наш общий друг".
- 1865, ноябрь – последний выпуск романа "Наш общий друг"; июнь – поездка на отдых во Францию.
- 1867, апрель–июнь – новое турне с чтениями.
- 1867, ноябрь – вторая поездка в Америку с чтением лекций; повесть "В тунике", написанная в соавторстве с У. Коллинзом, печатается в рождественском номере "Круглого года".
- 1868, май – возвращение в Англию.
- 1869, октябрь – начало работы над "Тайной Эдвина Друда".
- 1870, 9 июня – смерть Диккенса (похоронен в Вестминстерском аббатстве); август–сентябрь – публикация незавершенного романа "Тайна Эдвина Друда".

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. <i>К. Н. Атарова</i> . . . . .	5
Глава I. Диккенс и его эпоха . . . . .	14
Глава II Детство Диккенса . . . . .	27
Глава III. Молодость Диккенса . . . . .	37
Глава IV. Записки Пиквикского клуба . . . . .	54
Глава V Огромная популярность Диккенса . . . . .	70
Глава VI. Диккенс и Америка . . . . .	85
Глава VII. Диккенс и рождество . . . . .	102
Глава VIII. Переходное время . . . . .	117
Глава IX. Конец жизни и последние книги . . . . .	134
Глава X. Великие герои Диккенса . . . . .	152
Глава XI. О так называемом оптимизме Диккенса . . . . .	165
Глава XII. Несколько слов о будущем Диккенса . . . . .	178
Комментарий . . . . .	184
Список персонажей из романов Ч. Диккенса, упоминаемых в книге . . . . .	199
Основные даты жизни и творчества Диккенса . . . . .	202

*Издательство "РАДУГА"*

**Выйдет в свет**

**Писатели Латинской Америки о литературе:** Сборник. Пер. с разн. яз.

Сборник продолжает серию, знакомую читателям по книгам "Писатели США о литературе", "Писатели Франции о литературе" и др. В него включены статьи, очерки интервью Г. Гарсиа Маркеса, А. Карпентьера, А. М. Астуриаса, Х. Кортасара, А. Роа Бастоса и других выдающихся латиноамериканских прозаиков.

Книга дает представление об основных тенденциях и идейно-художественном своеобразии современного литературного процесса в Латинской Америке, неразрывно связанного с освободительной борьбой.

Рекомендуется филологам, широкому кругу читателей.

*Издательство "РАДУГА"*

**Выйдет в свет**

**Писатели Скандинавии о литературе: Сборник. Пер. с разн. яз.**

Статьи современных скандинавских писателей посвящены проблемам традиции и новаторства в национальных литературах, их художественного своеобразия. Авторы рассматривают также процесс развития реалистического искусства в XX в.

Рекомендуется литературоведам, филологам, широкому кругу читателей.

ИБ № 11671

Редактор *М. П. Тугужева*

Художник *В. Б. Соловьев*

Художественный редактор *В. А. Пузанков*

Технический редактор *Е. Ф. Фонченко*

Сдано в набор 15.02.82. Подписано в печать 21.06.82.

Формат 70x100/32. Бумага офсетная.

Условн. печ. л. 8,39. Уч.-изд. л. 8,73. Тираж 100000 экз.

Заказ № 392. Цена 40 к. Изд. № 36114

Издательство "Радуга" Государственного

комитета СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли.

Москва 119021, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано на Можайском полиграфкомбинате

Союзполиграфпрома при Государственном

комитете СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли.

Можайск 143200, ул. Мира, 93.

40 коп.

